L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EUROPEENNE

SUR

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DES BETI

AINSI QUE

SES RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE TRADITIONELLE

DU PEUPLE BETI DU CAMEROUN

DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
WENZESLAUS MBA
aus Yaounde/Cameroun

1980

Saarbrücken 1981

Der Dekan: Prof.Lic.Dr. Gert Hummel

Berichterstatter: Prof.Dr. Christoph-Hellmut Mahling
Prof.Dr. Wendelin Müller-Blattau

Tag der letzten Prüfungsleistung: 3. November 1980

—Gedruckt mit Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes —

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547302_0045

L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EUROPEENNE

SUR

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DES BETI

AINSI QUE

SES RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE TRADITIONELLE

DU PEUPLE BETI DU CAMEROUN

DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
WENZESLAUS MBA
aus Yaounde/Cameroun

Saarbrücken 1981

Der Dekan: Prof.Lic.Dr. Gert Hummel

Berichterstatter: Prof.Dr. Christoph-Hellmut Mahling
Prof.Dr. Wendelin Müller-Blattau

Tag der letzten Prüfungsleistung: 3. November 1980

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Tables des matières

Titres	Pages
Préface	I
Introduction	1
Chap.I: L'influence européenne par les Missionnaires	5
1. Lettre inaugurale du Livret des Cantiques Ewondo	6
2. Présentation d'ensemble	12
3. Anciennes mélodies allemandes et francaises	19
4. Choix de motets latins en chorale grégorienne	25
Chap.II: Les lieux, les hommes et les manières de transmission de ces mélodies européennes	41
1. La station centrale de Mission	41
a) Messe basse (Missa lecta)	42
b) Messe chantée (Missa cantata)	48
c) Exemple de la mission de Mvolyé	49
2. Les écoles des Missions	52
3. Les Sixa	59
4. Les Noviciats	63
a) Les Frères de St.Joseph de Nlong	64
b) Les Soeurs réligieuses "Filles de Marie"	65
5. Les Séminaires de Mvolyé, d'Akono, d'Efok, de Mvaa	66
6. Le Catéchuménat	69
Chap. III: Les tout premiers Béti à la recherche de leur propre musique liturgique	75
1. La "Messe des Ecoliers" de l'Abbé Fréderic Essomba, en 1943	75
2. La "Messe des Séminaristes" de l'Acolyte Jean-Baptiste Ama en 1953	99
a) Jean-Baptiste Ama, musicien organiste	99
b) Jean-Baptiste Ama, musicien chantre	102
c) Jean-Baptiste Ama, musicien compositeur	105
3. Comparaison de la "Messe des Ecoliers" et de la "Messe des Séminaristes"	124

4. Les expériences du Sous-Diacre Jean-Baptiste Obama, compositeur et théoricien..... 127
Remarques et critiques..... 134
5. Le concours du "plus beau Cantique marial" de 1954... 139
6. Le Grand-Séminaire d'Otélé et la psalmodie liturgique en 1957..... 153

Chap.IV: La musique, la danse, les instruments et les gestes traditionnels adaptés à la liturgie..... 159
1. Classification des instruments de musique Béti:
a) Par rapport au sexe du joueur..... 160
1) Instruments utilisés par les femmes... 161
2) Instruments utilisés par les hommes... 164
b) Par rapport à leur rôle social..... 165
2. Classification selon la procédure de Curt Sachs, en idiophones, cordophones, aérophones..... 165
I. Les idiophones: Nkul, Mbè , Mendzan..... 165
1. Le "N k u l"..... 165
A. Organologie..... 166
B. Fonction sociale..... 167
1) Usage solitaire, individuel..... 167
2) Usage collectif, de groupe..... 168
C. Joueur masculin..... 173
D. Signification ésotérique..... 173
E. Les trois éléments essentiels qui ont échappé au Père Hermann Nekes..... 175
2. Le "M b è" ou "M b a"..... 176
A. Terminologie et organologie..... 176
B. Fonction sociale..... 177
C. Joueur masculin..... 177
D. Timbre..... 177
E. Fonction de groupe..... 178
F. Fonction dans la liturgie..... 178

3. Les "M e n d z a ɦ" 179
A. Terminologie et organologie..... 179
B. Signification ésotérique de la hauteur des sons..... 180
C. Fonction familiale et sociale..... 182
a) O m v e k 182
b) O l o l ɔ ɦ"..... 184
c) A k u d a - O m v e k 185
d) N y i a - M e n d z a n`..... 185
e) E n d u m 185
D. Fonction liturgique..... 186
1. Orchestre de l'Abbé Pie-Claude Ngumu.. 186
Arguments contre Pie-Claude Ngumu..... 188
2. Orchestre de l'Abbé Wenceslas Mba..... 193
3. Pourquoi les Mendzan`ont été admis si tard dans la liturgie chrétienne?..... 196

II. Les cordophones..... 198
Le "M v e t"..... 198
1. Organologie..... 198
2. Fonction sociale et familiale..... 198
a) Le joueur du Mvet..... 198
b) Le message du Mvet..... 199
c) L'auditoire..... 199

III. Les aérophones..... 200
Les "B i l a n" du chef Simon Etaba..... 200
1. Ensemble pentatonique..... 202
2. Tessiture réduite..... 202

3. La musique chantée des Béti..... 203
1) Forme récitative et déclaratoire..... 204
2) Adaptation missionnaire à cette forme..... 205
a. Message religieux tambourinè..... 205
b. Récitations des prières communes..... 206
c. Lecons du catéchisme..... 206
d. Proclamation des prières et lectures..... 206
e. Déclaration de l'oraison de la messe..... 207
3) Le "M f o l o - M ô n" ou berceuse Béti..... 208
1. "Ye menè Biloa, nga Atangana-Ntsama"..... 208
2. "Nga wabobô na...." 209
3. "A môn eh, ya wayon eh....." 210
4. Analyse synthétique..... 211
4) Les "M i n k a n a" ou chantefables..... 214
5) Adaptation liturgique: Messe "Sainte-Anne" 218
1. Kyrie eleison..... 218
2. Gloria in excelsis Deo..... 218
3. Sanctus, Sanctus, Sanctus..... 219
4. Agnus Dei..... 219
5. Instruments d'accompagnement..... 220
6. Danse et gestes 220

Chap.V: Conclusions et Perspectives d'avenir..... 223
1. Le point sur l'activité musicale de Monseigneur Francois-Xavier Vogt..... 223
a) Sa personalité propre..... 223
b) Sa longue expérience africaine..... 224
c) Sa grande foi et piété personnelle..... 224
2. La place de la musique, du chant et de la danse dans la vie traditionnelle du Béti..... 226
3. Le chant liturgique chrétien chez les Béti depuis 1901 jusqu'à 1965 environ..... 226
a) Le chant grégorien..... 226
b) Premiers essais d'adaptation..... 232
Mélodies européennes..... 233

4. Quelques regrets..... 235
1) La trop longue absence des instruments traditionnels dans l'église..... 235

2) Mauvaise adaptation de l'accompagnement..... 235

3) Absence de poésie dans les textes traduits..... 236

4) Total mépris des cérémonies traditionnelles..... 236

5. Les espoirs..... 237
a) Grande richesse en genres et sources de compositions dans la musique Béti..... 237
b) Abondante richesse rythmique et mélodique des instruments Béti..... 237
c) La place de la danse et des gestes dans la liturgie..... 238

6. Les remarques..... 241

7. Bibliographie..... 254

P R E F A C E

Ce travail est dédié à mes chers parents Charles Elundu et Clara Nnanga, qui, depuis mon jeune âge, n'avaient rien négligé pour favoriser mes études.

Ma reconnaissance va tout droit au Professeur Christoph-Hellmut Mahling, qui a su m'aider à trouver , à orienter et à guider patiemment, mais fermement, mon travail de recherche musicologique.

Tous mes remerciements à Son Excellence Jean-Baptiste Ama, qui a bien voulu mettre à ma disposition les textes et la bande magnétique enregistrée des mélodies chantées par lui-même, de la messe qu'il avait composée au Petit-Séminaire de Mvaa, messe que j'ai intitulée: Messe des Séminaristes. Je dois également remercier Monsieur l'Abbé Frédéric Essomba, qui, par une sollicitude particulière, a su chercher, retrouver et m'envoyer la Messe Dialoguée , composée en 1943 pour les écoliers de Mvolyé, messe que j'ai nommée ici, Messe des Ecoliers.

Je ne dois oublier personne: je pense particulièrement à la diligence de Monsieur Dieudonné Abega Owona, Directeur de la chorale St. Kisito de Mvog-Mbi, qui, inlassablement m'envoyait les bandes enregistrées que je lui demandais. Je pense à mon ami Norbert Ndong, étudiant à l'Université de Freiburg, qui, par deux fois, m'a ramené de ses vacances à Yaoundé la documentation utile.

Je remercie enfin tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, m'ont soutenu tout au long de mon travail, par un soutien moral, matériel ou financier.

Merci tout particulièrement au corps professoral de l'Institut de musicologie de l'Université de Saarbruck, qui était toujours là pour me donner toutes les informations utiles: Professeur Ernst Apfel, le Professeur Werner Braun et le Professeur Wendelin Müller-Blattau. A ce dernier je redis ma gratitude toute particulière.

Introduction

Pendant plus d'un demi-siecle, les Beti convertis au christianisme ont vécu en marge du leur musique traditionnelle. Le mot "Beti" était devenu, dans le langage missionnaire, synonyme de païen. Toute musique traditionnelle, toute danse traditionnelle, tout instrument traditionnel de musique, toute pratique traditionnelle, tout cela était dédaigneusement désigné dans le langage missionnaire par "Mam Beti" ou bien "Mam behayden": les choses des païens.

Autrement dit, le néophyte devait aussi bien renoncer à tous ces "Mam Beti" autant qu'il devait renoncer à Satan, le jour de son baptême. Les danses traditionnelles lui seront désormais interdites au village. Les cérémonies traditionnelles d'initiation et de l'Esani lui seront interdites.

Sa nouvelle société est désormais celle de l'Eglise. Les chants, les pratiques anciennes lui viennent désormais de l'Eglise. Pour le chant, l'Eglise lui a offert ce qu'elle avait : le chant grégorien et les mélodies religieuses des pays européens, en particulier l'Allemagne et la France. Pour accompagner cette musique, il y avait un harmonium, instrument bien différent du "Mbe" ou du "Nkul" du pays. L'enterrement du "vieil-homme" pendant le baptême était en même temps, pour le nouveau baptisé Beti, celui de ses rites et cérémonies traditionnelles, et par le fait même, celui de ses chants et de ses danses, qui accompagnaient ces cérémonies. Le seul survivant de ce "massacre culturel et religieux" est le Nkul des Beti, appelé tam-tam, sans doute par onomatopée, pour imiter ses deux tons, Cependant rejetant ou ignorant le noble rôle du Nkul, celui de présider lors des cérémonies claniques initiatiques et funèbres, les Missionnaires n'ont surtout retenu que son rôle ordinaire celui de convoquer, d'inviter, celui de cloche invitant à la prière ou au catéchisme: Nkul ngogelan (invitation à la

prière), Nkul dokten (invitation au catéchisme).

Après cette influence brutale et nocive de la musique religieuse européenne sur la musique rituelle et culturelle des Beti, influence que l'on pourrait qualifier de négative, un mouvement contraire va se dessiner petit à petit au fil des années et finira par faire basculer tout à l'avantage de la culture Beti. Ce sera le côté positif de l'influence de la musique religieuse européenne sur la musique religieuse Beti. Ce courant contraire connait deux étapes principales: période d'hybridation musicale et période d'adaption musicale proprement dite.

1. Période d'hybridation musicale.- Elle commence avec l'appel de Monseigneur Francois-Xavier Vogt lancé aux Bebom be Mvet (joueurs du Mvet) dans son "Introduction" au Bia bi Nda-Zamba. Cet appel est resté malheureusement sans suite. On pourrait ainsi présenter schématiquement cette période d'hybridation:

a) Présentation des mélodies religieuses européennes, traduites en langue Ewondo par l'équipe de travail de Monseigneur François-Xavier Vogt: les Catéchistes Pius Otu et Joseph Ayisi.

b) Présentation d'une Messe des Ecoliers de Mvolye par le jeune diacre Frédéric Essomba, en 1943: textes Ewondo adaptés sur des mélodies grégoriennes.

c) Présentation d'une Messe des Séminaristes de Mvaa par le jeune Acolyte Jean-Baptiste Ama, en 1953: textes français adaptés sur des mélodies grégoriennes.

2. Periode d'adaptation proprement dite.-

a) Les nouveaux cantiques Ewondo de Jean-Baptiste Obama, en 1953. Le jeune Acolyte J. Obama compose lui-même et les textes et les mélodies. Bien que ses compositions soient

inspirées par le grégorien, elle ne sont pas essentiellement construites sur des mélodies grégoriennes, comme c'était le cas dans première période. C'est deja une libération de la période d'hybridation.

b) Le Cantique marial. A la suite du concours lancé en 1954 par Monseigneur Graffin, plusieurs compositeurs présentent des Cantiques aux caractéristiques suivants

- textes nouveaux, mélodies nouvelles sur les rythmes Beti.
- textes nouveaux, mélodies traditionnelles adaptées.
- supériorité théologique incontestable sur les autres cantiques existant jusque là.

c) L'Ecole du Grand-Seminaire d'Otele, à partir de 1957. C'est à partir de cette période que les premiers psaumes camerounais sont composés, enseignés partout, diffusés fréquemment par la Radiodiffusion et enregistrés sur des disques. Les noms de quelques grands compositeurs se font jour. Quelques paroisses deviennent célèbres à cause de leurs chorales: Cathédrale de Yaoundé, paroisse de Ndzõn-Melen, paroisse de Mvog-Mbi, etc. Les orchestres d'instruments traditionnels retouvent leur place dans des églises. Un peu partout disparaissent les anciennes mélodies européennes, qui avaient longtemps fait la loi. Petit à petit le Beti retrouve son rythme dans l'église, en chantant, en dansant, en jouant de ses instruments à la gloire du Dieu que les Missionnaires avaient enseigné.

d)On pourrait tout aussi bien désigner ici une troisième période, que l'on appellerait, par exemple: période de recherche et d'approfondissement. Il s'agit maintenant de produire de vrais chefs-d'oeuvres, qui soient capables de rivaliser avec ce que l'Europe avait jusque là presenté de meilleur au point de vue chant et musique. De même il faut essayer de faire " parler" le Nkul un langage pieux dans l'église. Il reste encore beaucoup a faire dans

le domaine des gestes pour qu'ils soient mieux adaptés pour le Beti, qui sait tant s'exprimer avec ses mains et sa tête.

Enfin les cérémonies comme celle de l'initiation et celle des funérailles ont des thèmes très intéressants concernant la vie et la mort, thèmes centraux de la vie chrétienne, mériteraient une étude plus attentive; peut-être la liturgie chrétienne s'enrichira un jour, en adoptant certaines expressions plus vivantes et plus spontanées des Beti pendant les cérémonies des fêtes chrétiennes.

Ainsi la culture occidentale et la culture africaine, qui se connaissent de mieux en mieux et qui sont même désormais condamnées à cohabiter ensemble, auront contribué, chacune apportant la mesure d'elle-même, à enrichir la liturgie de l'Eglise universlle, qu chaque peuple et chaque culture doivent se sentir chez elles. Et comme la vérité et le beau ne sont le patrimoine d'aucune nation ou d'aucun continent de la terre, l'ouverture à la manière de s'exprimer des autres cultures pour traduire la vérité et le beau est desormais necessaire.

C'est donc dans ce sens que j'ai essayé de diriger ce travail qui, en somme, montre les efforts de la culture religieuse européenne et celle du peuple Beti s'efforçant de collaborer et de s'enrichir mutuellement.

Chapitre I.- L'influence musicale européenne par les Missionnaires.

Il faudrait faire ici, pour être complet, un véritable inventaire des différentes mélodies que les Missionnaires ont mises à la disposition des Beti pour nourrir leurs différents offices religieux. Il s'agit naturellement du chant grégorien, chant liturgique par excellence, mais aussi de toutes sortes d'anciennes mélodies des différents paroissiens des Eglises occidentales. Les impératifs historiques particuliers du Cameroun nous poussent nécessairement à considérer la double influence culturelle occidentale, allemande et française, exercée sur les Beti, qui chantaient indifféremment les melodies apprises de leurs divers maitres. Monseigneur François-Xavier Vogt avait certainement des visées beaucoup plus nobles et plus élevées qu'à établir l'influence culturelle européenne chez le peuble Beti de Yaounde, quand il fit sortir le recueil de chants ainsi intitulé dans trois langues differentes:

BIA BI NDA-ZAMBA - CANTIQUES EWONDO - CANTUS DIVERSI.
Ces trois titres se complètent mutuellement:

BIA BI NDA-ZAMBA = Chants d'Eglise

CANTIQUES EWONDO = Cantiques en langues Ewondo.

CANTUS DIVERSI = Chants divers.

En fait il s'agit d'un recueil de 69 vieilles mélodies traditionnelles, tirées des paroissiens des diocèses allemands et français et qu'on avait eu soin de traduire tant bien que mal en langue Ewondo, et aussi de divers motets latins en chorale grégorienne, adaptés aux temps liturgiques et aux pricipales fêtes de l'année liturgique. Les chapitres qui vont suivre nous montreront mieux l'énorme succès remporté par ce manuel de cantiques au pays Beti. En effet, les Beti, tout comme la plupart des peuples africains, avaient adopté cette musique européenne le plus naturellement du monde, malgré l'étrangeté des mélodies, des rythmes et des notes.

Monseigneur François-Xavier Vogt avait tenu à diriger lui-même les travaux préparant ce recueil de cantiques. Il s'était entouré d'une petite équipe composée de chefs-catéchistes, dont les plus célèbres étaient Joseph Ayisi et Pius Otu. Ils parlaient admirablement la langue allemande, ainsi que le français. C'est eux qui devaient traduire les textes allemands et français en Ewondo, sous l'oeil attentif de l'Evêque. Le manuel de cantiques ainsi élabores sera publié officiellement le 25 décembre 1936. Cette publication est accompagnée d'une lettre inaugurale, en guise de préface, dans laquelle Monseigneur François-Xavier Vogt expose les perspectives pastorales, pédagogiques et pratiques dans lesquelles il faudra chanter ces cantiques. Etant donné l'importance de cette lettre inaugurale, j'ai trouvé utile de la traduire en totalité. Ceci nous fera peut-être mieux comprendre l'esprit dans lequel Monseigneur Fr.Xav.Vogt avait publié ces nouveaux chants.

BIA BI NDA-ZAMBA (1).

I. Lettre inaugurale.

II. Présentation d'ensemble.

III. Cantiques traduits en Ewondo.

IV. Motets latins en chorale gregorienne.

I. Lettre inaugurale.

C'est Monseigneur François-Xavier Vogt, Vicaire Apostolique de Yaoundé, qui en fait lui-même la présentation sous forme d'introduction. Il rappelle tout d'abord à ses chrétiens combien salutaire est la prière commune, mode de prière recommandée par Jésus-Christ lui-même dans Matth. I8,20. Ensuite, il cite les exhortations des Apôtres à louer Dieu par des chants de louanges, notamment St.Paul, dans EPH. 5,19 et Colos. 3, 16,

ainsi que l'Apôtre Jacques, dans Jac. 5,14.
Cette coutume fut adoptée dans toute l'Eglise primitive et s'est étendue dans toute l'Eglise au cours des siècles de son histoire.

C'est alors que Monseigneur Vogt arrive à la présentation elle-même de son Recueil de chants:

"E kalara nyo ane kalara bia, asu mebog mese ya mbu: bia bine etere bihog byadudu mina a enyin mben, bihog bine a etere bine bia bi abog Advent, ai bi ya abog mintye mi Nti ai bi bi Pasaka, ai bi bi Pentekoste Bihok byalugu Yesu Kristu a Mfufub Sakrament Altar; bihog bine asu alugu mfufub Ntud Ngon-Mininga Maria, ai Beengles, ai Mimfufub." 1)

On pourrait ainsi traduire ce passage comme suit:

"Ce livre est un livre de chants pour toutes les fêtes de l'année. Il contient des chants qui vous invitent à mener une vie édifiante; certains sont des chants de l'Avent, certains des chants de la Passion, certains des chants de Pâques et certains des chants de Pentecôte.
Certains autres sont pour la louange de Jésus-Christ au Très Saint-Sacrament de l'autel; certains sont destinés à la louange de la très sainte Vierge Marie, des Anges et des Saints."

Ensuite Monseigneur Vogt aborde l'application pratique de ces chants dans les différentes assemblées des fidèles. Il se base ici sur la coutume de l'Eglise, qui a distribué les messes votives aux différents jours de la semaine, telle qu'elles peuvent se voir encore aujourd'hui dans tous les missels et paroissiens romains:

"Beyegele betone hm kala na Bekristen beyia bia he bi byayean ai mebog ai memos. Fulu ene ai Bekristen bese ya si na:

Amos Sondo, belugu Mfufub Trinitas;
Amos Lundi, belugu Mfufub Nsisim;
Amos Mardi, belugu Mimfufub Beengles;
Amos Mercredi, belugu Mfufub Yosef;
Amos Jeudi, belugu Mfufub Sakrament Altar;
Amos Vendredi, belugu Mfufub Nnem-Yesu, ai Mintye mi Nti;
Amos Samedi, belugu Mfufub Ntut Ngon-Mininga Maria.

"Eye hm layean na nyegele atob, ane amos dili, he e dzia yayean ai amos te ben nala: Amos Sondo, dzia Mfufub Trinitas; Amos Lundi, dzia Mf. Nsisim; amos Mardi, dzia Mimfufub Beengles..."

Voici la traduction de ce texte:

Les catéchistes doivent veiller à ce que les chrétiens ne chantent que des cantiques qui correspondent aux fêtes et aux jours. Voici là-dessus la coutume de tous les chrétiens du monde:

Le dimanche, on doit adorer la Très Sainte Trinite;
le lundi, on doit adorer le Saint-Esprit;
le mardi, on doit vénérer les saints Anges;
le mercredi, on vénère saint Joseph;
le jeudi, on adore le Très Saint Sacrement de l'Autel;
le vendredi, on adore le Sacré-Coeur de Jésus et chante sa Passion;
le samedi, on vénère la sainte Vierge Marie.

Il convient donc que le catéchiste choisisse chaque jour le cantique correspondant à ce même jour; le dimanche, un cantique à la Trinite; le lundi, un cantique au Saint-Esprit; le mardi, un chant pour les Anges...

Ensuite, Monseigneur Vogt s'arrête un petit moment pour faire quelques petites recommandations au catéchiste qui doit enseigner les chants. Il veillera à ce que les mots, d'une part, et la mélodie, d'autre part, soient enseignés aussi correctement que possible:

"Beyegele bekalega fe na beben tetone yege bia, to bibuk, to kin, ne beza ke ndaman bia, bengayegele fe ba behok bivus."

Voici la traduction de ce texte:

"Les catéchistes s'efforceront de bien apprendre eux-mêmes les chants, tant les paroles que la mélodie, de peur d'aller chanter faux et d'induire ainsi tout le monde à l'erreur."

Après avoir donné des directives aux catéchistes, l'Evêque se tourne vers tous les chrétiens pour leur faire la pastorale sur le chant religieux:

"Ndo fe, abok wayia bia, te wake wayia bia he ai anyu doe etam etam; obele fe ne otsok ai a bindi ai nnem woe e mam ya malod wa a anyu. Nge watoan tsok mam mete, dzia entoa bebela ngogelan a Zamba adin vogolo. Ngo menyu menyu mmo mabam, minnem mya mingavan tsok mam mefe, eyon te bia bisiki fe ai mfi, to tsetsat."

On pourrait ainsi traduire ce passage:

"... Et aussi, quand tu chantes, ne chante pas qu' avec ta bouche seule, tu dois aussi penser et méditer avec ton coeur les mots qui passent par ta bouche. Si tu penses bien à tout cela, ton chant devient une vraie prière qui plaît à Dieu énormément. Si alors, c'est seulement la bouche

qui crie, tandis que le coeur reste ailleurs,
le chant perd totalement sa valeur et n'a plus
de signification."

Monseigneur Vogt arrive alors à la conclusion de son discours par une vision aussi inattendue qu'originale, vision à laquelle nous reviendrons plus largement dans les chapitres suivants:

"A mindindin Bekristen bam, minakare tone yia bia a nda-tsos; ndo masili mina na: Dze mine te kare yia bia, mimbembe mi bia a abkok minlan, ngongogele? Mina kare din wok mbom mvet; mben fo abui. Dzam da, abui biyon bia bi mvet byayean kik ai mina, amu bia bite bine abe; minlan ya etere he minlan bisok. Dze bebom be mvet bene te le mimbembe minlan, ane mi mi Yesu, ai mi mi Maria, ai mi Mimfufub? Nga mimfefek mi bot mine abe mina, mi mine dzam le a mvet ane Maria ban Yosef bengatye a Nazareth, beke kui a Bethlehem, e hom benganyim bo adzogobo; ndo Yesu angabyali mbubua mon a abemba kabat etere... Nga akyae minlan te ane fo dzam bo mben alodo abui minlan ahok? Ndo fe akyae minlan te ane mina dzam yegele abui mam, angakala fe mina na tege fe bulu sem. Makagelan ai Zamba ne ave mina bese ntotomama woe.

+ Francois Xavier Vogt. (1)

Bisob.

La traduction pourrait ainsi se faire:

"Chretiens bien-aimes, vous chantez si bien dans l'église; je vous pose une question: lorsque vous vous réunissez le soir, à l'heure des histoires, pourquoi ne chantez-vous pas des chants de choix? Vous aimez bien écouter le joueur de "mvet", c'est très bien. Mais, la plupart du temps, ces chants ne

vous conviennent pas; ces chants de "mvet" sont mauvais; ils racontent des choses impures. Pourquoi les joueurs de "mvet" ne racontent jemais de bonnes histoires, par exemple sur Jesus-Christ, sur Marie, ou bien sur les Saints? N'y a-t-il donc pas d'hommes sages parmi vous, qui puissent raconter sur le "mvet", le voyage de Marie et Joseph, depuis Nazareth jusqu' a Bethlehem, ou l'hospitalite leur fut refusee, et comment Jesus naquit tout pauvre dans la crèche des brebis?...
Est-ce que de telles histoires ne sont pas meilleures que les autres? De telles histoires pourraient être aussi plus instructives pour vous et pourraient vous aider a pecher moins.

Je prie le Seigneur pour qu'il vous envoie à tous sa benediction.

+ François Xavier Vogt

Evêque. "

Apres avoir pris connaissance de cet enseignement de Monseigneur Xavier Vogt, quelques remarques s'imposent a l'esprit. Tout d'abord. Monseigneur suit la tradition de l'Eglise, ensuite, il dévoile sa préoccupation particulière pour son Eglise de Yaounde.

1. Tradition de l'Eglise.

Il était de coutume que chaque fois qu'un nouveau livre de chants ou de prières devait paraitre, c'etait l'éveque lui-meme qui se chargeait de le préfacer, afin de rappeler certaines notions nécessaires concernant le chant liturgique et l'obligation des fidèles à se réunir pour louer Dieu ensemble par le chant et la priere.

2. Exigences locales.

Le Prélat a eu soin de donner des directives et des consignes pastorales à tous: aux chretiens, aux catéchistes, aux prêtres, bref à tous ceux dont il est responsable.-

II. Présentation d'ensemble

Ce Recueil se divise en deux groupes bien distincts: Cantiques en langue ewondo et motets en latin et en musique grégorienne.

I. Les cantiques en ewondo:

Ils partent de la page 7 à la page 104;
ils s'étendent depuis le numéro 1 jusqu'au numéro 69.

1. Les temps ordinaires: 7 cantiques (no. 1 a 7).
2. Les temps liturgiques: 22 cantiques (no. 8 a 29).

   a. Avent: 3 (no 8 a 10).
   b. Noël: 8 (no. 11 a 18).
   c. Carême: 3 (no. 19 a 21).
   d. Pâques: 4 (no. 22 a 28).
   e. Pentecôte: 3 (no. 26 a 28).
   f. Trinité: 1 (no. 29).

3. Les temps votifs: 40 (no. 30 a 69).

   a. Eucharistie: 14 (no. 30 a 43).
   b. Sacré-Coeur de Jésus: 6 (no. 44 a 49).
   c. Marie, Mère de Jesus: 10 (no. 50 a 59).
   d. Saint Joseph: 3 (60 a 62).
   e. Les saints Anges: 2 (no. 63 a 64).
   f. Les Saints: 4 (no. 65 a 68).
   g. Les Ames du Purgatoire: 1 (no. 69).

II. Les motets en latin:

Ils se composent de 31 chants, s'étendant de la page 105 jusqu'à la page 129. On peut les regrouper selon l'ordre suivant:

a. St. Sacrement: 7 motets.
b. Ste Vierge Marie: 8 motets.
c. St. Joseph: 2 motets.
d. Invocations: 3 motets.
e. Avent: 1 motets.
f. Noël: 1 motets
g. Carême: 2 motets
h. Pâques: 1 motets
i. Pentecôte: 1 motets
j. Trinité: 1 motets
k. Cantiques d'action de graces: 2
l. Cantiques de pénitence: 2
m. "Ad confirmationem": 1.

Manuels utilisés.- Monseigneur François-Xavier Vogt, bien que perdu au beau milieu de l'Afrique, se débrouillait toujours pour avoir des contacts utiles avec les diocèses d'Europe. On peut supposer qu'il était très probablement en possession du manuel de chants du diocèse de Strasbourg, dont il était lui-même originaire, du Paroissien des Fidèles de Théophile Gaschy, de la Congrégation du Saint-Esprit, dont lui-même était aussi membre et enfin des Cantiques de la Jeunesse de l'Abbé E. Dubois, très en vogue alors en France. La preuve en est que, des 69 cantiques que contient le recueil des Cantiques Ewondo, 35 mélodies sont retrouvées dans le Recueil des Cantiques de la Jeunesse de Dubois, 34 dans celui de Strasbourg et 15 dans le Paroissien des Fidèles de Théophile Gaschy.

Répartition des chants.- Si l'on pouvait parler d'une répartition de chants selon les Recueils supposés, il serait logique d'attribuer les parties suivantes à:

1. Cantiques de la Jeunesse de Dubois: (3)

   Les numeros 6 à 8 des Cantiques Ewondo.
   11 à 13 Cantiques Ewondo.
   22 à 24 Cantiques Ewondo.
   30,32 - 34,
   36,40 Cantiques Ewondo.
   55,56,65,67 " "

2. Recueil de Cantiques de Strasbourg: (4)

   Les numeros 5,9,14,19,21,23,26,27,
   35,37 - 39, 42 - 45,54, 58 - 59

3. Choix de Cantiques de Lambillotte: (5)

   Les numéros 28 et 41 correspondant aux nos 27 et 91.

4. Paroissien des Fidèles de Gaschy: (6)

   Le numéro 10 correspondant au no 4 du Gaschy.

5. Mélodies grégoriennes du Liber Usualis: (7)

   Les numéros 15 et 25.

6. Mélodies des sources diverses:

   Le numéro 62 (Trier, no 207 et Speyer, no 235)
   Le numéro 66 (Dict. Migne col. 1204)
   Le numéro 69 (Dict. Migne col. 735).

7. Melodies de plusieurs sources communes:

le numero 1 se retrouve dans les groupes	1,2, et 4.
les nos. 3,20,30,53,65----	1 et 4
le no. 8 ---	1,2, et 4
les nos. 12,13,50,51 ---	1,2, et 4
les nos. 49, 58---	1 et 2.

8. Mélodies de sources inconnues:

Les numéros 4,17,18,29,57,64,68 ont été tirées des livres qu'il ne nous a pas été possible de retrouver.

Cantiques polyphoniques.-

Parmi les 69 cantiques Ewondo se retrouvent 32 qui se présentent avec deux ou trois voix. Les recherches effectuées ont permis de constater que certaines harmonisations que donne le livret des Cantiques Ewondo sont tout simplement la reproduction fidèle du contenu de l'original. Par ailleurs, certaines autres ont montré qu'elles ont été faites par l'équipe de travail en présence, car dans sa présentation originale, la mélodie est en unisono.

I. Musique originale en unisono, retranscription harmonisée:

Recueil de Strasbourg	Cantiques Ewondo:
No. 45, p.183 (unisono).....	No.39 (duo).
47, p.184 (unisono).....	38 (duo).
52, p- 61 (unisono).....	44 (duo).

2. Musique harmonisée en partie dans l'original et en totalité dans la retranscription:

Cantiques de Dubois:	Cantiques Ewondo:
p.60 (Refr: Duo;coupl.:Unisono)	..No.33 (Refr.et coupl.:Duo)
229 (Refr: Duo;coupl.:Unisono)	.No.53 (Refr.et coupl.:Duo)
288 (Refr: Duo;coupl.:Unisono)	.No.63 (Refr.et coupl.:Duo)

3. Harmonisation identique dans l'original et dans les Cantiques Ewondo.

Cantiques de Dubois:	Cantiques Ewondo:
No.89 (R+C en Duo).....	No.II (R+C en Duo)
P. 113(R en Duo).....	40 (R en Duo)
155(R en Trio et C en Duo)..	45 (R en Trio et C en Du
119(R en Duo).....	46 (R en Duo).
138(R en Duo).....	48 (R en Duo).
156(R+C en Duo).....	50 (R+C en Duo).
185(R+C en Trio).....	52 (R+C en Trio).
205(R en Duo).....	55 (R en Duo).
199(R en Duo).....	56 (R en Duo).
284(R en Duo).....	60 (R en Duo).
275(R en Duo).....	61 (R en Duo).
115(R en Duo).....	65 (R en Duo).

Sources immédiates.- Il ne nous est pas facile de savoir exactement aujourd-hui a quelles sources Monseigneur François-Xavier Vogt et son équipe avaient puisé pour mettre sur pied le livret des Cantiques Ewondo. Une chose est certaine: c'est que dans la période des années 1920 - 1930 se chantaient des cantiques religieux en langues française, allemande et ewondo. L'allusion en est faite à l'occasion de la visite d'un Missionnaire dans des postes secondaires pendant ses tournées de brousse. Rien ne nous laisse supposer que les cantiques qui se chantaient alors en Ewondo fussent issus des mélodies tradi-

tionnelles Ewondo, qui étaient considérées par les Missionnaires comme faisant partie du bagage païen dont devait se défaire complètement le nouveau converti au christianisme. On pourrait donc supposer, sans crainte d'erreur, que ces chants ewondo n'étaient en fait que des paroles ewondo chantées sur des mélodies allemandes ou françaises. D'autre part, le livret des Cantiques Ewondo lui-même ne reproduit aucun cantique basé sur la musique traditionnelle du pays. Par contre, la table des matières de ce livret nous fournit la liste de tous ces cantiques, portant chacun, entre parenthèse, le titre original porté sur sa source allemande ou française. Ainsi, on peut lire, par exemple:

I. Mene kristen. (Je suis chrétien).....7
2. Zamb'angaso. (Un Dieu vient se faire entendre)...8
..5. Lugene Yesus Kristus. (Gelobt sei Jesus Christus).12
..14.Min'benon'biyem. (Ihr Hirten erwacht).....26

Une seule exception est faite pour le numéro 29, Malugu wa, madin, cantique en l'honneur de la Très Sainte Trinité; il ne donne pas son titre d'origine (8). A part ces deux sources allemandes et française, il faut aussi noter la présence de l'un ou l'autre cantique de provenance grégorienne: 4 au total (9).

En recevant leur nouvel Evêque, Monseigneur François-Xavier Vogt, en 1923, avec des cantiques chantés en allemand, les jeunes chrétientés de Yaoundé étaient désireuses d'exprimer à leur nouveau Chef qu'elles restaient fidèlement attachées à la foi reçue des premiers Pères Missionnaires, malgré leur départ forcé du pays quelques années auparavant: les mélodies chantées en français étaient le signe de leur volonté de collaboration avec leurs nouveaux pères de la foi, en dépit de leur nouvelle langue, Nous verrons dans le chapitre suivant combien il avait pris acte de ce geste des chrétiens du pays (10).

Problèmes de transcription.-

En comparant les mélodies qui se trouvent dans les Cantiques Ewondo avec celle des Cantiques de la Jeunesse, celles des Cantiques de Strasbourg, celles du Paroissien des Fideles, quelques remarques s'imposent a l'esprit. Elles peuvent se résumer ainsi:

1. Reproduction fidèle de la mélodie sans aucun changement.
2. Harmonisation identique ou partielle ou en totalité.
3. Certaines transcriptions au point de vue gamme.
4. Certains changements dans le rythme.
5. Changement total de mouvement.
6. Légère altération de certaines mesures.
7. Quelques répétitions ajoutées.

On ne peut malheureusement pas se permettre de s'étendre plus en détail ici, étant donné la grande ampleur de ce travail. Disons tout simplement que, les sept remarques précédentes nous autorisent à reconnaitre que l'équipe de travail des Cantiques Ewondo devait suffisamment disposer de liberté dans le choix, dans la transcription et dans l'arrangement des cantiques en possession, par souci d'adaption et de pastorale.

Cantiques Ewondo: Les temps Ordinaires: Numéros 1 à 18.

Nos.	Titres Ewondo	Temps liturgiques	Texte	Mélodie
1	Mene kristen	Ordinaire	Traduction	Gaschy, no.25 Dubois 74
2	Zamb'angaso	"	Composition	Diction, Migne, col.1233
3	Kal'ge nsisim	"	Traduction	Diction, Migne, col.1281
4	Abog ya mavebe ayoa	"	Composition	Speyer: no. 186
5	Lugene Yesu Kristu	"	Traduction	Bäumker, IV,B.Nr.48 et III.B.Nr.217
6	E mot y'ambara wa	"	Composition	Dict.Migne, col.460 Texte765
7	Okoba bengabe du ma	"	Traduction	Dubois, p.75; Besnier, no.227
8	Zag a Nkode	Avent	Traduction	Dict.Migne,col,1296; Gaschy no.2
9	Wa y'ongakom atitye yob	"	Traduction	Erlemann 1910, p.12 (greg.II)
10	A ngolngol Zamba wan	"	Traduction	Gaschy, no.4.
11	Ye s'alu di?	Noël	Traduction	Abbe Dubois:Cant. de la Jeun.p,89.
12	Abyali mbembe Man-Zamba	Noël	Traduction	Dict.Migne,col.845 et Gaschy, no.10.
13	Nnam ose	Noël	Traduction	Dict.Migne,col.909 et Gaschy, no.5.
14	Min'benom'biyem	Noël	Traduction	Erlemann 1910,p.138;Grandjean,62
15	Bekristen, min'bese	Noël	Traduction	Erlemann 1900,n.58
16	Y'edin, ye duma, ye ngan	Noël	Traduction	Dict.Migne, col.112.
17	Mvom ye bi bot	Noël	Traduction	Dict.Migne, col.1233
18	Wa y'ongakom	Nouvel-An	Traduction	? ? ?

Cantiques Ewondo: Temps de la Passion et de Pâque: Numéros 19 a 25

Nos. Titres	Temps liturg.	Texte	Mélodie
19. A mfufub Klos.	Passion	Traduction	Bäumker I, no.317;Grandj. no.44
20. Meki Yesu asan n'asoe	Passion	Traduction	Dict.Migne,col.172;Gaschy,n 15;
21. A Yesu, ngulngul Zamba	Passion	"	Grandjean, nos 101 et 142 Strasbourg, no.18.
22. Yesu atege Satan	Pâque	"	Dict.Migne,col.334 et 952
23. Tag a Nkukuma Mininga	Pâque	"	Grandjean, 16,55,64
24. Nti Yesu ahebe	Pâque	"	Erlemann,no.55c; Gaschy, 21 et 40
25. Alleluia,Alleluia,Alleluia	Pâque	"	Liber Usualis, p.1574
26. Zag a Nsisim Zamba wom	Pentecôte	"	Strasbourg, no.33
27. Zag a Nsisim	Pentecôte	"	Grandjean, no.92,126
28. Mfufub Nsisim	Pentecôte	"	Gaschy, no.47.
29. Malugu wa, madin	Sainte Trinité	"	? ? ?

Cantiques Ewodo pour l'Eucharistie, le Sacré-Coeur de Jésus et pour le Christ-Roi (nos.30 à 49)

Nos.	Titres Ewondo	Temps liturg.	Texte	Mélodie
30.	Kin dzan eyaman	Eucharistie	Traduction	Gaschy, no.59
31.	A Nti fan esiki ma	"	"	Bäumker IV, No.441; Grandj.81
32.	A Yesu wom	"	"	Abbé E. Dubois, no.71
33.	A Yesu, a Nkode wan	"	"	Dict. Migne,col.1127 Dubois 60
34.	Bidi ya yob	"	"	Gaschy, no.67 Dubois 62
35.	Kristen, beb'ge	"	"	Grandj. nos. 13,15,18
36.	Yesu one bidi byan	"	"	Abbé E. Dubois, no 61, Besnier 103
37.	Zan bise	"	"	Bäumker III, 57 et II,82
38.	Mayi fo ne medin he wa	"	"	Bäumker IV, 554, no.166.
39.	A Nti Yesu	"	"	Bäumker III, 68 et Grandj.63
40.	A Yesu wom	"	"	Dict. Migne, col.1161.p.113 Dubois
41.	A Nti mene mvom	"	"	L. Lambillote, no.91.
42.	One Nti wan	"	"	Bäumker III,no.70; Grandj.61
43.	N'anke wu an'okidi	"	"	Grandjean, 75,100,149 Str.47 p.55

Nos.	Titres	Temps liturg.	Texte	Mélodie
44.	Malugu wa	Sacré-Coeur de Jésus	Traduction	Strasbourg, no.52 p.61
45.	A Yesu, Nnem woe	"	"	Strasbourg, no.51 et Dubois p.155
46.	A Zamba ngo	"	"	Gaschy, nos.68 et 26.
47.	Edin y'abe ngolngol	"	"	Dict. Migne, col. 171
48.	Zan avol ye mintag	"	"	Dubois, p.138; Besnier, no.169 bis
49.	Yesu, one Nkukuma	Christ-Roi	"	Dubois, p.29; Strasbourg, no.57

- 22 -

Cantiques Ewondo en l'honneur de la Sainte Vierge, à Saint Joseph et à tous les Saints. (NOS 50 a 69)

Nos.	Titres	Temps liturg.	Texte	Mélodie
50.	Bibele ngon Maria	Mois de Marie	Traduction	Gaschy, no.96 Dub.156; Besnier 199
51.	Mimfufub ye Bengles	Fetes mariale	"	Gaschy, no.77 Dub.162; Besnier 179
52.	A Maria, a Nkukuma	" "	"	Bäumker IV, no.243 Dub.185
53.	Ne wayi bo	" "	"	Gaschy, no.80 Dubois p.229
54.	Madin wa Maria	" "	"	Bäumker, IIIno.121.Strasb.76.
55.	Mengayen Maria	" "	"	Dubois, p.205; Besnier, no.180
56.	A bi bot ya si mu	" "	"	Dubois, p.199; Besnier, no.165
57.	A Mfufub Maria	" "	"	? ? ?
58.	A Maria, Nyia Zamba	" "	"	Bäumker IV, p. 535 (Strasbourg, 1900).
59.	Kristu, Nyia woe	" "	"	Bäumker I, No.214; Grandj.no.16
60.	Josef, nnom Maria	Saint Joseph	"	Dubois, p.284
61.	Yosef, Yosef	" "	"	Dubois, p.275; Besnier, no.206
62.	Mfufub Yosef	" "	"	Trierer Gesangbuch, p. 178, no 207
				Salve Regina (Speyer): p. 896, no.235

Nos.	Titres	Temps liturg.	Texte	Mélodie
63.	Engles ya yob	Ange-Gardien	Traduction	Dubois, p.288
64.	Masug wa	Ange-Gardien	Traduction	? ? ?
65.	Duma ye Mimfufub	Toussaint	Traduction	Gaschy, no. 122.
66.	Si dzan etag	Les Apotres	Traduction	Dict.Migne, col.1204
67.	Mine bese bemvoe	Saints Patrons	Traduction	Dict.Migne, col.1154
68.	Mbiegan Mimfufub	Saints Patrons	Traduction	? ? ?
69.	Mintye ya Zamba wan	Fideles Trepasses	Traduction	Dict.Migne, col.735.

IV. Motets latins en chant gregorien.

La deuxieme et dernière partie des Bia bi Nda-Zamba comprend des chants en latin, en chorale grégorienne. Cette partie ne recouvre que 26 pages, partant de la page 105 à la Page 130.

La destination de ces chants est très diverse. Essayons toutefois de les regrouper:

a. Pour le Très- Saint Sacrement: 5 motets (page 105 - 107)

O Salutaris.....p.105.
Ave verum .....p.105.
Adoro te.....p.106.
Panem vivum.....p.107.
O esca viatorum.....p.107.

b. Pour le Sacré-Coeur de Jesus: 1 motet (page 108):

O Cor amoris.....p.108.

c. Pour la bénédiction du T.S.S. 1 motet (page 109):

Tantum ergo.....p.109.

d. Pour la Sainte Vierge Marie: 8 motets (page 111-118):

Ave maris stella.....p.111.
Inviolata.....p.113.
Sub tuum.....p.114.
O Sanctissima.....p.115.
Regina caeli.....p.115.

Ave Maria.....p.116.
Salve mater.....p.117.
Salve Regina caelitum.p.119.

e. Pour saint Joseph: 2 motets (page 119 - 119):

Ecce fidelis.....p.119.
Salve Pater Salvatoris.....p.119.

f. Trois invocations: page 120:

Cor Jesu (au Sacre-Coeur de Jesus)
.....p.120.
Cor Mariae...(à Marie) ....p.120.
Sancte Joseph (à Joseph)...p.120.

g. Temps liturgiques: 6 motets (page 121-125):

Rorate caeli (Avent).....p.121.
Adeste fideles (Noël).....p.122.
Parce Domine (Carême).....p.123.
Attende Domine (Carême)....p.123.
O filii, et filiae (Pâque).p.124.
Veni Creator (Pentecôte)...p.125.

h. Pour diverses circonstances: 6 motets (page 126- 130).

Te Deum (Action de graces).p.126.
Magnificat (" " ").p.127.
Miserere mei Deus
(pénitence).....p.127.
Miseremini mei
(pénitence).....p.128.
Confirma hoc (Ad confirmationem)
.....p.129-30.
Sacerdos et Pontifex
(Ad confirmationem).....p.130.

Les motets en latin, selon leur origine et leur source.

A. En L'honneur du Très-Saint Sacrement:

1. O Salutaris Hostia: "Hostie salutaire"!

Ces paroles débutent la cinquième strophe de l'hymne "Verbum supernum prodiens", qui fait partie de lensemble de l'office composé par St.Thomas d'Aquin, en l'honneur du Très-Saint Sacrement. Les trophes 5 et 6 ont été retenues pour servir de pièce autonome pour le salut au Très-Saint Sacrement. (11)

2. Ave verum Corpus natum de Maria Virgine:

"Salut! vrai Corps né de la Vierge Marie"! Ce motet est ainsi titulé dans le "liber Usualis Missae et Officii": P r o s a a n t i q u a u s u r e c e p t a. Le texte remonterait jusqu'a Innocent VI, au 14e. siècle. (12)

3. Adoro te devote: "Je t'adore dévotement". Le "Liber Usualis" porte comme titre: R h y t m u s S. T h o m a e A q u i n a t i s. C'est une poésie sacrée, composée par St. Thomas d'Aquin (13). Th. Gaschy, tout en laissant le compositeur dans l'anonymat, fait remonter la musique de ce motet jusqu'au 17e siecle. (14).

4. Panem vivum: "Pain vivant, descendu du ciel, le Christ Seigneur, venez, adorons-le. "Gaschy l'attribue à L.Feltz. Ce motet se trouve ici harmonisé en trois parties. Il est curieux de rencontrer après les deux accords parfaits de

Pa-nem (fa-la-do, fa-la-do)
deux tierces parallèles sur Vi-vum (mi-sol-si),
mettant ainsi en évidence une faute harmonique (15).

5. O esca viatorum... "Nourriture des voyageurs..."(16)
Le Recueil "Jubilemus Deo" attribue le texte au diocèse de Mainz, en 1661 et la musique au diocèse de Köln (1670).

B. Pour le Sacré-Coeur de Jésus.

6. O Cor amoris victima..."Coeur victime de l'amour..."
Le même texte se chante aussi sur la mélodie de "Auctor beate saeculi" du Gaschy (17).

C. Pour la bénédiction du Très-Saint Sacrement.

7. Tantum ergo sacramentum..."En effet, pour un si grand sacrement..." Le texte est de la cinquième strophe de l'hymne eucharistique de St.Thomas d'Aquin "Pange lingua". Ce couplet, ainsi que le suivant, "Genitori genitoque", servent encore aujourd'hui de motet de bénédiction du T.S.S.

Il faut reconnaitre qu'en dehors de l'ordinaire de la messe, le "Tantum ergo" est la pièce liturgique la plus chantée de la communauté chrétienne. Il se présente sous plusieurs formes mélodiques grégoriennes et musicales dans divers recueils de chants:

Recueils	plain-chant	musique
Liber Usualis:	3	0
Jubilemus Deo:	6	12
Th. Gaschy:	4	5

Recueils	plain-chant	musique
Chantique Ewondo	2	1

Provenance des trois melodies des "Chantiques Ewondo":

Tantum ergo, 3e mode:

Cantique Ewondo: p. 109 (1)

Liber Usualis: p. 805

Jubilemus Deo: p. 295 no. 327

Th. Gaschy: p. 405, Ier chant.

Tantum ergo, 2 eme mode:

Cantiques Ewondo: p. 110 (II).

Jubilemus Deo: p.295, no.328

Th. Gaschy: p.406, 3eme chant.

Tantum ergo (musical):

Cantiques Ewondo: p.110-111 (III).

Jubilemus Deo: p.300, No.337.

D. Pour la louange de la très Sainte Vierge Marie:

8. Ave maris stella: "Salut, étoile de la mer!" L'auteur de ce texte est inconnu; mais, il est certain qu'il existait déjà au temps des Carolingiens. Il sert depuis comme hymne vesperal à la plupart des fêtes de la Très Sainte Vierge Marie (19).

9. Inviolata: "Inviolée, intacte et chaste Marie. D'apres "Jubilemus Deo", le texte serait du IIeme siècle, tandis que la mélodie ne daterait que du 14ème siecle.

Le "Liber Usualis" l'intitule: Sequentia: (20) mais, Th. Gaschy, lui, l'appelle: Prose: (21) Il faut tout de suite dire que la liturgie romaine n'a retenu finalement que 5 séquences, parmi des centaines et des centaines d'autres.

Ce sont:

"Victimae paschalis laudes" pour Pâque (22)

"Veni, Sancte Spiritus" pour la Pentecôte (23).

"Lauda, Sion, Salvatorem", pour la Fête-Dieu (24)

"Stabat Mater dolorosa", pour la fête des 7 Douleurs de Marie (25) et enfin le

"Dies irae, dies illa", pour la commémoraison des Morts" (26).

Liturgiquement parlant, ces cinq hymnes sont appelés sequences! Mais s'il faut se baser sur la forme exacte de la séquence, on verra que "Victimae paschalis laudes" seule mérite cette appelation. Les 4 autres sont des hymnes, quant à la composition du texte, et se chantent à la manière de sequence = Pro sequentia (Prosa).

Forme de Séquence:

Initium: 1 verset (unisono)
Sequentia: BB,CC,DD... (alternatim)
Clausula: 1 verset (unisono)

Pour ce qui est de "INVIOLATA", on pourrait dire qu'il a la forme tronquée de la Séquence: en effet, si son "Initium" reste discutable, en revanche, sa "Clausula" es parfaite.

Initium : A A'

Sequentia: BB,CC,DD,EEE.

Clausula: F.

Disons tout simplement qu'il est une p r o s e.

10. Sub tuum praesidium confugimus: "Nous nous refugions sous ta protection".

Le texte serait de SEVERUS, Patriarche d'Antioche (512-518). La musique est du 7eme ton grégorien. C'est l'un des chants mariaux les plus chantés. Il se rencontre dans presque tous les recueils de chants en latin (27).

11. O Sanctissima: "O très Sainte..."

La mélodie semble provenir d'un chant populaire sicilien. Elle est notée a quatre temps (28).

12. Regina caeli: "Reine du ciel, réjouissez-vous!"

C'est l'une des 4 Antiennes mariales qui se chantent à la fin des complies, correspondant aux temps fixes par la liturgie romaine:

Alma Redemptoris Mater: pour Avent et Noël (29).

Ave, Regina caelorum: pour le Carême (30).

Regina caeli: pour le temps pascal (31).

Salve Regina: depuis la Trinité jusqu'à l'Avent (32).

13. Ave, Maria, gratia plena: "Salut, Marie, pleine de grace!..." Les paroles proviennent du salut de l'ange Gabriel à Marie (Lc.I,28), de celui d'Elisabeth (Lc.I,42) et la prière (Sancta Maria,...) ajoutée plus tard par l'Eglise, ainsi que le nom de Jésus. Le tout forme aujourd'hui un ensemble qui a bénéficié de la faveur de plusieurs musiciens: p. ex. Josquin des Prés, Palestrina, Mendelssohn, Liszt, Schubert, Gounod (33).

14. Salve Mater misericordiae...: "Salut, Mère de misericorde..." Ce motet a été depuis longtemps en usage chez les Moines de Solesme et aussi chez les Carmelitains. Il s'est répandu aujourd-Hui dans toutes les familles religieuses (34).

15. Salve, Regina caelitum..." Salut, Reine des cieux..."

La musique semble provenir du diocèse de Hildesheim, en 1736 (35).

E. Pour la louange a saint Joseph.

16. Ecce fidelis Servus... "Voici le fidèle Serviteur..."

C'est un texte qui fait allusion à la vocation particulière de St.Joseph que Dieu s'est choisi pour qu'il soit le chef de sa famille terrestre. La mélodie est tirée de l'antienne à Magnificat des IIemes

Vêpres de la fête de St.Joseph, le 19 mars (36.

17. Salve, pater Salvatoris...:

"Salut, père du Sauvuer..."

Texte et musique sont de source inconnue. Le Recueil Cantiques Ewondo est le seul qui le contient (37).

Cantiques Ewondo: p. 119.

F. Les trois Invocations:

18. Cor Jesu sacratissimum:

"Coeur très saint de Jésus..." C'est cette mélodie qui a certainement servi de mélodie type aux autres invocations. Elle semble être la plus ancienne (38).

19. Cor Mariae Immaculatum, ora pro nobis:

"Coeur-Immaculé de Marie, priez pour nous."
Ce texte est la forme abrégée de l'invocation entière:
"O Cor Mariae, immaculatum, refugium peccatorum, ora pro nobis" (39).
Sa mélodie est la réponse inverse de la mélodie de "Cor Jesu sacratissimum".

Cantiques Ewondo: p. 120.

20. Sancte Joseph, ora pro nobis:

"St. Joseph, prie pour nous," ' Les paroles sont tirées des invocations des litanies de tous les Saints ou bien des litanies St.Joseph lui-même (40).

Sa mélodie est construite sur celle de: "Cor Jesu sacratissimum, miserere nobis."

Cantiques Ewondo: p.120

G. Motets réservés aux temps liturgiques .

21. Rorate caeli de super...

"Cieux, laissez descendre votre rosée..." C'est le texte de l'Introitus du 4eme dimanche de l'Avent. Il sert depuis le moyen-âge d'antienne d'une pièce autonome, composée de quatre strophes, se chantant sur sa propre mélodie (Ier ton grégorien), au temps de l'Avent (41).

22. Adeste, Fideles...: Venez, Fidèles..."

C'est un motet qui date du 18eme siècle. Sa mélodie se trouve retanscrite en notes grégoriennes dans le Liber Usualis et en notes modernes dans le "Paroissien des Fidèles", ainsi que dans le "Cantiques Ewondo", qui ne reprend d'ailleurs que la retranscription harmonisée de Th. Gaschy (42).

23. Parce Domine, parce populo tuo...:

"Epargnez, Seigneur, épargnez votre peuple..."
Le Liber Usualis a pour titre pour ce motet:
"Ad implorandam misericordiam" (43).

24. Attende, Domine, et miserere..."

"Patientez, Seigneur, et ayez pitié, car nous avons péché contre vous."
C'est l'un des motets les plus connus qui se chantent pendant le carême. Nous verrons au chapitre 3 qu'il aura inspiré l'Abbé Frédéric Essomba dans l'arrangment de la messe dite "des Ecoliers ".
Il comprend un refrain et cinq couplets; le cinquième avait été supprimé dans le "Cantique Ewondo", par souci d'éviter de trop grandes longueurs, sans doute (44).

25. O filii et filiae... "Fils et filles..."

Chant pascal (45).

26. Veni Creater Spiritus: "Viens, Esprit Createur..."

Hymne des Vêpres de la Pentecôte (46).

H. Pour diverses circonstances:

27. Te Deum laudamus: "Dieu, nous te louons..." (47).

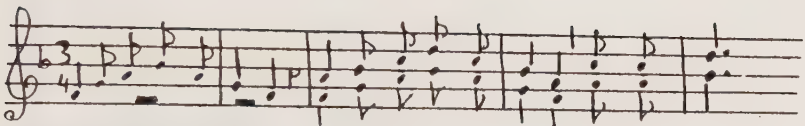
Cantique d'action de graces.

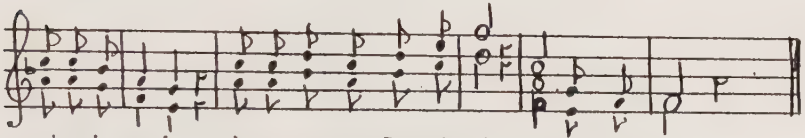
28. Magnificat anima mea Dominum:

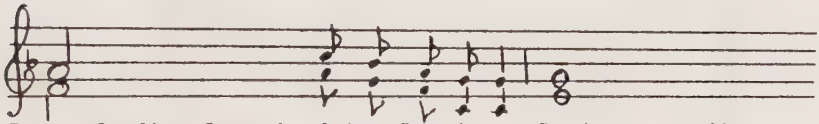
"Mon âme glorifie le Seigneur." Le Cantique de Marie lors de sa visite auprès de sa cousine Elisabeth (48). Il se chante pendant les Vêpres, sous le ton de l'antienne du jour, qui est dite: Antienne à Magnificat.

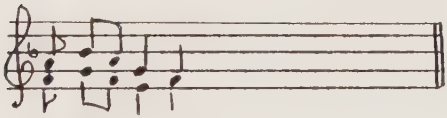
29. Miserere mei Deus: "Aie pitie de moi, Seigneur..." Psaume de pénitence (49).

30. Miseremini mei, saltem vos, amici mei, quia manus Domini tetigit me: "Pitie pour moi, vous mes amis! Car c'est la main de Dieu qui m'a frappé." Ces paroles de Job (Jb 19,21) sont chantées à Yaoundé par les chrétiens, se rendant processionnellement de l'église au cimetiere, à l'occassion d'un enterrement. La psalmodie du psaume "De profundis" est chantée curieusement à deux voix sur le 6eme ton moderne, dit "ton royal" (50). Est-ce une composition de Monseigneur Vogt lui-meme?









31. Confirma hoc, Deus, quod operatus es in nobis:

"Dieu, confirme ce que tu as opéré en nous depuis ton saint temple, qui est a Jerusalem". Le texte est tiré de l'offertoire de la messe de Pentecôte. Mais la mélodie est celle de la cérémonie de Confirmation (51).

32. Sacerdos et Pontifex: "Prêtre et pontife..."

Ce texte est utilisé pour la réception solennelle de l'Evêque, en visite pastorale (52).
La mélodie provient de l'antienne à Magnificat des Premières Vêpres du Commun d'un Confesseur Pontife (53).

Cantiques Ewondo: premiere partie des motets en latin. (pages 105 a 119)

Page.	Titres	Destinat.liturg.	Texte	Mélodie	Ton.
105.	O salutaris Hostia	Exposition du St.Sacr.	Hymne Verbum Supernum	Lib.Usualis,p.788	8.
105.	Ave verum	" " "	Innocent VI (14.s.)	" " p.1561	6.
106.	Adoro te	" " "	St.Thomas d'Aquin	" " p.1560	5.
107.	Panem vivum	" " "	L.Feltz	Gaschy, p. 419	
107.	O esca viatorum	" " "	Mainz 1661.	Gaschy, p. 420	
108.	O Cor amoris victima	Sacré-Coeur de Jes.	? ? ?	Gaschy, p. 430	
109.	Tantum ergo	Bénéd.du St.Sacr.	Hymne pange lingua	Lib.Us. p. 808(mel.1.)	3.
				Gaschy, p.406, 3.(mel.2)	2.
				Jub.Deo,no.337 (mel.3)	
111.	Ave maris stella	Fête mariale	Hymne vesperale	Liber Us. p. 1087.	1.
113.	Inviolata	" "	Prose	Liber Us. p. 1566.	6.
114.	Sub tuum praesidium	" "	S e v e r u s (512-18)	Liber Us. p. 1566.	7.
115.	O Santissima	" "	Origine sicilienne	Gaschy,p.444;Jub.Deo,no.312	
115.	Regina caeli	" au T.P.	Antienne à Complies	Liber Us.p. 283	6

Page	Titres	Destnat.liturg.	Texte	Melodie	Ton
116.	Ave Maria	Fête mariale	Salut.ang.(Le.I,26,42)	Liber Us.1280,Gaschy,444	1
117.	Salve Mater	Fête mariale	Origine solesmienne	Gaschy,p.448,Jub.Deo,no.314.	
118.	Salve Regina caelitum	Fête mariale	? ? ?	Jubil.Deo,no.315	
119.	Ecce fidelis Servus	Fête de St.Joseph	Ant.à Magn.du 19 mars	Liber Us.p. 1277v.	8
119.	Salve Pater Salvatoris	Fête de St.Joseph	? ? ?	? ? ?	
120.	Cor Jesu sacratessimum	Sacré-Coeur de Jesus	Invocation litanique	Liber Us.p. 1559.	1
120.	Cor Mariae Immaculatum	Marie-Immaculee	Invocation litanique	? ? ?	
120.	Sante Joseph	St.Joseph	Invocation litanique	Liber Us.p. 1559	1
121.	Rorate caeli	Avent	Intr.du 4.Dimanche	" 1569-71	1.
122.	Adeste fideles	Noël	Date du 18.S.	" 1571-72	6.
123.	Attende, Domine	Carême	? ? ?	" 1572	5.
123.	Parce, Domine	Carême	Ad.implorandam miser.	" 1560	1.
124.	O filii et filiae	Pâque	vers le 15.S.	" 1574	2.
125.	Veni Creator	Pentecôte	Hymne à Vepres	" 768	8.
126.	Te Deum	Action de grâce	Texte ambro-augustinien	" 1541 et 1543	3.

Pages	Titres	Dest.liturg.	Texte.	Melodie.	Ton
127.	Magnificat	Cantique marial	Luc, I,46-55.	Liber Us.p.212-217,265	1.,8.
127.	Miserere mei Deus	Ps.de penitence	Psaume 51 par David	Liber Us.p.1173	1.
128.	Miseremini mei	Défunts	Paroles de Job, 19,21	? ? ?	6.
129.	Confirma hoc Deus	Ad Confirmationem	Offertoire de la Pent.	Liber Us.p.1553	8.
130.	Sacerdos et Pontifex	Visite pastorale	Antienne a Magnif. pour le Comm.de Conf.Pontif	" p.1001	1.

Chapitre II. Les lieux, les hommes et les manières de transmission de ces mélodies.

I. La station centrale de Mission.

Ce chapitre est une grande mise en scène du travail d'organisation missionnaire. Le Missionnaire devait en quelque sorte se multiplier. Car, débordé par le nombre, par la distance et le temps, le prêtre avait absolument besoin d'étroits et de constants collaborateurs. Tous n'avaient pas les mêmes tâches, mais tous concouraient au même but: convertir les hommes et maintenir les convertis dans une vie édifiante. L'action primordiale était, bien entendu, la catéchèse. Mais l'éducation à l'école jouait tout aussi bien un grand rôle pour l'apostolat missionnaire; on peut dire la même chose de l'oeuvre du Sixa, comme on le constatera dans les pages à venir.

Chaque Mission comprend plusieurs postes plus ou moins importants les uns par rapport aux autres. C'est le poste central qui sert de résidence au prêtre. Et c'est de là qu'il partira pour visiter les postes secondaires, qui ne sont autres que des villages à la tête desquels se trouve un catéchiste.

A toutes les Missions, à tous les prêtres sont données sans cesse des consignes d'évangelisation, de pastorale et même d'organisation. Dans toute l'Afrique, en général, et au Cameroun, en particulier, la préparation de la liturgie du dimache est l'une des grandes préoccupations du Missionnaire. Car, le septième jour de la semaine, le jour du Seigneur, est célébré avec un soin et un éclat tout particuliers. C'est pourquoi la préparation se faisait intense, au cours de la semaine, à l'école et au Sixa par les maîtres et les catéchistes.

Le prêtre lui-même pouvait parfois prêter main forte en enseignant tantôt le chant grégorien, tantôt les cantiques ewondo ou français. On a souvent vu certains prêtres missionnaires assez musiciens, diriger eux-mêmes la chorale de la Mission les dimaches ou les jours des grandes fêtes liturgiques.

Certains autres, moins musiciens, encourageaient par leur présence physique les efforts des maîtres ou des catéchistes pendant les répétitions des chants. Le samedi était toujours le point culminant de cette préparation du dimanche. Tout la Mission s'y mettait les femmes de Sixa nettoyaient l'église; les Soeurs religieuses ornaient les autels de guirlandes et de fleurs fraîches; les prêtres finissaient de confesser les derniers pénitents restés de la semaine; les enfants de choeur répétaient les cérémonies du lendemain; la chorale chantait.

Les dimaches et les jours de grandes fêtes.

Il est bon de rappeler que nous parlons de la période d'évangelisation missionnaire au cours du premier demi-siècle, jusqu'en 1960. Au cours de cette étape le latin est encore obligatoire pour la célébration liturgique de la Messe.
Mais la communauté chrétienne est autorisée à chanter parfois et aussi à réciter des prières en langues du pays pendant l'office de la Messe. Il s'impose donc ici de parler des deux formes de messes très en vogue alors: la "Missa lecta" et la "Missa cantata".

La "Missa lecta" ou la Messe basse.- Cette messe est caractérisée par son allure simple et tranquille.

Le prêtre prie à voix basse; les cérémonies d'autel sont réduites au minimum et le nombre de servants de messe est très mince. Très peu de chandeliers sont allumés pour la célébration du saint Sacrifice. La communauté chrétienne récite plus de prières qu'elle ne chante. Le style de la messe même l'impose. La communauté est formée habituellement des personnes âgées, venues la plupart du temps de très loin et même la veille déjà, et prêtes à reprendre la route aussitôt la messe finie, afin de devancer les rigueurs de la chaleur du soleil. C'est aussi la messe préférée des mères de familles, qui ont hâte de rentrer au village assez tôt pour préparer à manger à leurs enfants écoliers, obligés eux d'assiter à la "Missa cantata" ou la messe chantée.

L'animateur de la communauté est ordinairement le Chef-Catéchiste de la Station Centrale de la Mission, celui-là même qui s'occupe des femmes de "Sixa", l'un des collaborateurs immédiats du Missionnaire. Habitué à assister à la messe tous les matins, il est mieux entrainé que quiconque pour entonner les prières et les chants qu'il faut, aux moments qu'il faut. Car, c'est encore lui qui accompagne le Missionnaire au cours de ses longues tournées à travers les stations secondaires, ou il joue partout son rôle d'animateur de la communauté des fidèles par des prières et des chants de la messe.

C'est à l'occasion de ces tournées que le Chef-Catéchiste enseigne de nouvelles prières ou bien de nouvelles mélodies,s'il y a lieu. On peut citer par exemple la prière pour l'Année Sainte, composée par le Pape Pie XII en 1950, et aussi la prière composée par le Pape Jean XXIII pour la réussite du Concile Vatican II, en 1961. Ces prières sont apprises par coeur et sont récitées

ordinairement après la célébration de la Messe par la communauté des fidèles.

Les moments réservés pour des cantiques pendant la Messe basse sont simples:

- pendant que le prêtre se rend à la place du sermon.
- après la Consécration du vin.
- pendant la distribution de la Saint Communion.
- chant de sortie.

Avant le sermon, c'est un chant au Saint-Esprit que le catéchiste entonne. Le plus entonné est le numéro 28 du "Bia bi Nda - Zamba":

" Mfufub-Nsisim, one Zamba Nkom":
" Esprit - Saint, tu es un Dieu createur..."

Si le temps le permet, le Catéchiste peut ajouter un ou deux couplets à ce chant d'invitation au Saint - Esprit. La forme de la mélodie est: AB A, C A ... C'est l'une des mélodies les plus connues, à cause de sa simplicité et aussi de son fréquent emploi.

Certaines Missions préfèrent chanter l'une ou l'autre des deux mélodies contenues dans les numéros 26 et 27:

"Zag a Nsisim Zamba wam": Viens, Esprit de mon Dieu
et "Zag a Nsisim, wa y'one Nkom": Viens, Esprit créateur!

Il n'existe pas qu'au Cameroun cette coutume qui est déjà fort en usage en Europe, celle de chanter encore un cantique après la prédication du prêtre (54).

Monseigneur François Vogt avait jugé bon de prescrire des prières à l'intention des bienfaiteurs de la Mission, pour clôturer le sermon, plutôt que de chanter un cantique.

Cette prière consiste en un "Notre Père...", en un "Je vous salue, Marie.--" et un Gloire soit au Père..." Elle est faite pour tous les bienfaiteurs de la Mission, tant de l'extérieur que de l'intérieur du pays, qu'ils soient encore en vie ou bien déjà morts. Sont considérés comme bienfaiterurs tous ceux qui envoient des dons de toutes sortes et qui offrent des prières pour appuyer l'action des Missionnaires, qu'ils soient de l'Europe ou de l'Amerique. A l'interieur même de la Mission ou du pays, il ne manque pas de bienfaiteurs. La plupart des terrains sur lesquels sont construites les stations missionnaires, consistant en plusieurs hectares d'étendue, sont souvent des dons des chefs ou des possesseurs de terrain, certains déjà convertis au christianisme d'autres encore païens. Beaucoup de personnes sont aussi prêtes à offrir spontanément leurs services pour une cause missionnaire. C'est ainsi que le Père François, nouvellement nommé Directeur général des Soeurs Missionnaires du Saint- Esprit par le Supérieur Général de la Congrégation des Pères du Saint-Esprit et du Saint Coeur de Marie, Monseigneur Le Roy, n'a jamais oublié les noms de: Charles Atangana, Tsala, Tobias, Bama, Max Abe, pour ne citer que ceux-là. En effet lors de son inspection des installations des Soeurs Missionnaires au Cameroun au cours du mois de janvier 1926, au cours de ses 600 km de déplacement de Mission à une autre, il a eu l'occasion d'expérimenter personnellement non seulement la légendaire hospitalité africaine, mais aussi cette disponibilité toujours présente et ces sacrifices que s'imposent les gens pour faciliter le travail du Missionnaire. Partout, il trou-

vait de l'aide qu'il fallait: moyen de transport, nourriture, hébergement, porteurs, là ou la voiture ne pouvait s'engager. Il termine ainsi son compte-rendu: "Le voyage avait duré 8 jours. Nous avions fait environ 600 kilomètres, sans fatigue, grâce à Atangana. Nous gardons à cet exellent ami de la Mission, une sincère reconnaissance. "Le chef Charles Atangana avait, en effet, mis sa voiture "Ford" a sa disposition durant tout son séjour au Cameroun (55).

Le point culminant de la vie de la Mission centrale est la liturgie du dimanche. Cette liturgie prend d'autant plus d'ampleur que la fête célébrée est grande. C'est ainsi que les fêtes telles que Noël, Pâque, Pentecôte, Ascension, Fête-Dieu, Assomption, Toussaint, etc., revêtent une solennité particulière dans la célébration. La préparation commence bien des semaines à l'avance. Le ou les Missionnaires débutent leurs séances de confessions, village par village, pour préparer les coeurs pour la communion. Les habits sales sont lavés et repassés.

A l'école et au "Sixa", c'est la préparation des chants en grégorien ou en polyphonie.Si c'est la fête de Pâque qui est en vue, tout le monde répète le "Vidi aquam" qui se chante à la place de l'antienne "Asperges me" durant la période pascale; on prépare de même l'ordinaire de la messe pascale "Lux et Origo", ainsi que l'antienne mariale "Regina daeli".

S'il s'agit de Noël, la préparation se porte sur l'antienne mariale "Alma Redemptoris Mater..." et sur le Propre de la messe de Minuit et sur celle du Jour (Introit, Alleluia, Communion). Pour les fêtes mariales, on prépare aussi l'hymne vespérale "Ave maris stella". En plus de l'Ordinaire et du Propre des

fêtes de Noël, de Pâque, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, on prépare aussi les Séquences: Victimae paschali laudes", "Veni Sancte Spiritus " et Lauda Sion Salvatorem". La veille de la fête apporte encore plus d'animation à la Mission. Les écoliers, sous la direction de leurs Maîtres, ornent les colonnes de l'eglise avec des branches de palmes et de guirlandes faites de feuilles de manguiers. Les Soeurs religieuses embellissent l'autel principal de nappes neuves et de jolis bouquets de fleurs. Les enfants de choeur, sous la direction du Maître des cérémonies, répètent inlassablement leur rôle. Le prêtre termine les dernières confessions. Pendant ce temps, la chorale de l'école et du "Sixa" a pris place dans l'église, pour repasser les chants du lendemain. Cette habitude de s'entraîner ensemble n'est pas du tout inutile. En effet, le "Sixa" possède son propre Maître de chants et chaque classe d'école en possède le sien. Une direction unique s'impose pour la fête. A la place des prières de l'Offertoire, le Catéchiste-Chantre peut aussi entonner un cantique adapté à la fête du jour (Noël, Pâque, Pentecôte, Ascension, Assomption).

Mais, les cantiques trouvent leur place pendant la distribution de la Sainte Communion. En effet, si les écrits missionaires ont pour la plupart souligné l'extraordinaire action du Saint-Esprit qui a fait du Cameroun en si peu d'annees une terre très fertile par excellence pour la conversion des âmes, il faut ajouter que, de toutes les tribus, ce sont les Beti et les Bassa qui se taillaient royalement la part du lion pour ces conversions. Leurs zèle se faisait très remarquable pour leur assistance assidue et nombreuse à la

messe et a la réception des sacrements. Les centaines des confessions de la semaine laissaint déjà prévoir la plus grande participation à la Communion du dimanche (56). Même distribuée par plusieus prêtres à la fois, la Communion ne durait pas moins d'une demi-Heure. Il fallait d'une part "occuper" ce long Temps par des chants, d'autre part il fallait célébrer le mystère du jour par des cantiques de louange et de Joie. Et l'on chantait sans arrêt, à tue-tête, passant d'un cantique à un autre. Parfois il arrivait que l'on épuisait tout le répertoire des chants eucharistiques (57), alors le Catéchiste-Chantre abordait un autre groupe de cantiques, comme celui du Sacré-Coeur (58) ou bien celui de la vie chrétienne (69). Pendant l'exécution de ces chants, les couplets sont chantés par le Catéchiste-Chantre, tandis que le refrain est repris par l'ensemble de L'assemblée. La Missa lecta se termine par un cantique du mystère du jour.

La Missa cantata ou la Messe chantée.

En général, dans toutes les stations centrales des Missions, une répétition d'un quart d'heure environ a lieu dans l'église déjà archicomble. Les élèves des hautes classes des garçons et des filles occupent les premiers bancs de l'église, suivis des femmes de Sixa et des filles del'internat des Soeurs, le reste des places est pour les chrétiens venus de tous les coins de la paroisse.

Exemple sur
la

Mission catholique de Mvolye:

1. Choeur des écoliers: composé de 15 à 20 soprani, sous la direction de Monsieur Ambroise Maître enseignant au cours moyen II. Leur Tache est d'alterner l'Ordinaire de la messe avec la foule des fidèles.

2. Choeur des Aînés: composé de 20 a 30 personnes, venant de tous les coins de la ville, chantant sous la direction de Monsieur Christophe Edoa (familierement appelé "Aloo"). Ils ont la charge de chanter le Propre de la messe; c'est à eux que revient aussi de chanter les cantiques ewondo.

3. Chorale de l'école: c'est une chorale polyphonique formée à la fois des Maîtres d'école et des écoliers, sous la direction de Monsieur Etienne Nnomo Moniteur du cours moyen II. Il avait appris les notions de musique au temps des Allemands, avant 1914. C'etait lui l'organiste de la Mission de Mvolye, certainement aussi le musicien le plus competant de toute la Mission.

4. Chorale du "Sixa": chorale a voix égales femines, sous la direction des soeurs religieuses.

5. "Chefs d'attaque": ainsi applés un petit groupe de 20 a 30 écoliers choisis pour entraîner le chant de la foule, en attaquant les premiers, sous la direction de Mr. Pierre Mebe.

Le propre des messes:

1. Messe des Défunts: toute la messe: le propre et l'ordinaire, ainsi que la séquence "Dies irae, dies illa"-

2. Messe du Sacré-Coeur de Jésus:

La dévotion au Sacré- Coeur de Jésus jouit au Cameroun d'une très grande faveur de la part des fidèles; aussi remplissent- ils les églises le premier vendredi de chaque mois pour venir commémorer cette fête. C'est aussi le jour choisi par les Missionnaires pour tenir leur réunion mensuelle de tous les catéchistes de leur jurdiction. Ceci a eu comme conséquence de bien savoir tous les chants de cette fête par coeur.

3. Il faut aussi ajouter ici toutes les grandes fêtes liturgiques, dont le propre de la messe est connue de la plupart des fideles: Pâque,-Pentecôte,-Noël, -Fête-Dieu,-Ascension,- Assomption, -Toussaint etc.

Le commun des messes:

Lux et origo (60).
Kyrie fons bonitatis (61).
Kyrie De Angelis (62).
Kyrie Cum jubilo (63).
Kyrie Orbis factor (64).
Kyrie In dominicis Adventus et Quadragesimae (65).

Credo I et II (66).

Dans certaines Missions, le Catéchiste- Chantre peut aussi entonner un cantique après les prières d'offertoire. Il le choisit en tenant compte des temps liturgiques ou fêtes correspondantes.

La "Mission", dans le sens missionnaire, n'est autre que la station principale, à la tête de plusieurs dizaines de villages de chrétiens. Elle est dirigée par un Père Supérieur, entouré par un ou plusieurs vicaires, selon son importance. La Mission s'étand habituellement sur plusieurs hectares de terrain, concédé aux Missionnaires par la générosité des chrétiens. Elle comprend généralement outre l'église, la maison des Pères, les bâtiments scolaires et parfois des cases pour des Maitres d'école, le "Sixa" et parfois la maison des Soeurs religieuses avec leurs services, les plantations de la Mission, le cimetière. C'est à la Mission que se prépare le chant de la messe des dimanches et des fêtes. Pour cela toutes les forces vives de ce centre religieux préparent chacune à sa manière ces offices, selon la tâche qui aura été assignée par le Supérieurde la Mission. Le Supérieur es en effet consideree comme chef et organisateur de ce nouveau village, bâti de toutes pièces par la communauté chrétienne. C'est la qu'il a sa demeure principale; c'est là qu'il coordonne son action missonnaire, en collaboration avec

des catéchistes et des Maîtres d'écoles. Il lui arrive de faire des tournées de village en village pour visiter les chrétiens chez eux, mais la plupart des cas, il reviendra à la Mission à la fin de la semaine pour la célébration des offices du dimanche. Je laisse ici la parole à l'un de ces Pères pour nous parler un peu de sa Mission: nous sommes ici en octobre 1930:

"Plusieurs s'imaginent qu'en Mission on vit constamment sous la hutte. C'est inexact. On vit sous la hutte dans deux circonstances: la première quand on est en voyage et qu'on prend son logement chez l'indigène; la deuxième, quand une Mission nouvelle se fonde et qu'on est dans les constructions.

"Autrement, on habite une vraie maison et quelques-unes de nos Résidences, fort belles et parfaitement confortables, font le plus grand honneur nos Frères bâtisseurs et charpentiers. La chambre du Missionnaire est d'ordinaire une pièce assez vaste, passée à la chaux, enfilée par les courants d'air et généralement très encombrée. Quelques rayons portent les livres, les registres de la Station, les revues, les Papiers. Un pagne à fleurs joue sur la table a écrire le rôle de tapis. Aux murs quelques images pieuses et les photographies des parents... Tel est le home familier du Missionnaire, celui auquel il songe lorsqu' il arrive au quinzième ou au vingtième jour d'une longue tournée de brousse; alors un lit, une lampe, une table paraissent presque des choses de luxe tant la privation les rend précieuses..." (67).

II. Les écoles catholiques.

Le dernier but poursuivi dans toutes les activités missionnaires est la conversion des païens à la religion chrétienne. Le cadre idéal pour atteindre ce but

est l'école. La première des préoccupations des Pères Pallotins fut justement de créer partout des écoles pour la jeunesse. Là, en dehors de l'enseignement profane, l'enseignement de la religion chrétienne était de rigueur et de chaque jour. Les Missionnaires Spiritains qui leur succédèrent suivirent leur exemple et multiplièrent d'autres écoles de plus en plus. Car, le meilleur terrain d'apostolat et de propagation de la foi, par exellence, est l'école. C'est en même temps l'école qui fournira les premiers convertis et les premiers collaborateurs des Missionnaires. Les noms si bien connus comme Pierre Mebe, Etienne Nnomo, Apollinaire Bindzi, Symphorien Andege, Joseph Nkondongo, Luc Onana, Gottlieb Mbala sont bien célèbres dans les années 1940-1950. Ils sont de cette première génération d'écoliers de Missions, qui après avoir obtenu leur Certificat d'Etudes Primaires ou bien leur Diplôme de Moniteurs, devinrent eux-mêmes à leur tour des éducateurs de leurs petits frères. Si je n'ai nommé ici que quelques Maîtres de la seule Ecole de Mvolye, il faut savoir que chaque Mission en comptait des dizaines.

A ces collaborateurs des Missionnaires qu'eux -mêmes ont formés dans leurs écoles, il faut ajouter d'autres collaborateurs qui sont venus du Séminaire d'Akono ou bien celui de Mvolye. En effet, ces jeunes gens, bien que n'ayant pas pu atteindre leur but de devenir prêtres, s'étaient aperçu qu'ils pouvaient faire de l'apostolat tout en restant laïcs. Dès leur sortie du Séminaire, ils se mettaient vite à la disposition du Curé de leur Mission, qui était heureux de leur confier la direction de l'école. Je citerai aussi des noms comme Ambroise Bifunu, qui sortit du Petit- Séminaire d'Akono et devint Moniteur du Cours Moyen II à côté du vétéran Etienne Nnomo. Ambroise Bifunu a en plus la charge de la Schola des petits écoliers, tandis que Etienne Nnomo est chargé de la chorale. Je citerai aussi le nom de Joseph Ngang.

Lui aussi est ancien élève du Petit - Séminaire d'Akono. Spécialement doué pour la musique, il sera successivement Direteur de l'école, organiste et Directeur de la chorale de la Mission de Minlaba, de celle d'akono, de la Cathedrale de Yaoundé, pour être finalement Inspecteur des écoles catholiques du diocèse de Yaoundé. Le rôle de collaborateurs joués par Etienne Nnomo, Ambroise Bifunu et Joseph Ngang fut on ne peut plus complet et precieux; car ils étaient à la fois Maitres d'école, catéhistes, chantres et organistes. Le Curé de leur Mission ne pouvait qu'encueillir des fruits avec satisfaction. Monsieur Laurent Ndzomo, sorti du Petit- Séminaire d'Akono, était à la tête de la célèbre école d'efok depuis de nombreuses années-. Non seulement il dirige la chorale de la Mission, mais aussi il est tous les jours à la messe de six heures du matin pour assurer les chants. La liste des citations pourrait être encore plus longue.

Ainsi ces convertis de la première heure avaient compris leur rôle d'apôtres laïcs et l'avaient bien pris au sérieux avec preuve de beaucoup de foi et beaucoup d'abnégation, vu les tâches énormes qu'ils remplissaient, alors que le salaire qu'ils recevaient était plus que modique, si non insignifiant (68).

Tant au Togo qu'au Cameroun, les premiers Missionnaires Païotins allemand avaient très vite compris que, pour mieux réussir dans leur tâche évangelique, leur effort ne devait pas se concentrer seulement dans l'instruction des enfants à l'école, mais aussi dans la recherche constante de relever le niveau de vie des habitants du pays. Ils s'étaient eux-mêmes rendu compte que "Ventre affamé n'a point d'oreille", aussi se sont-ils preoccupé de la question économique en suscitant un peu partout et dans toutes les Missions des écoles des métiers de toutes sortes: menuiserie, maçonnerie, briquetterie, tuilerie, mécanique,

métier à coudre. A la fin de leur formation régulière, la plupart des anciens élèves de ces écoles de formation se font embaucher comme ouvriers à la Mission et les autres se dirigent vers l'Administration, auprès de laquelle trouvent du travail sans aucune complication. C'est par cette main d'oeuvre locale que furent construites la plupart des églises du pays, sous la direction d'un Frère religieux Missionnaire. Ceci faisait naturellement gagner un peu d'argent à ces ouvriers, leur permettant de relever petit a petit leur niveau de vie. Ils étaient généralement tous baptisés et se mariaient à l'église.

Parmi ces ouvriers, se trouvaient quelques-uns qui avaient réussi à savoir lire les notes grégoriennes, alors qu'en dehors des Séminaires et des Noviciats, il ne se trouvait aucune école de musique de ce nom. Une messe fut créée à la Mission de Mvolye pour les travailleurs. Elle avait lieu très tôt, à cinq heures du matin, afin de donner aux fonctionnaires de l'administration le temps nécessaire pour se rendre à leur lieu de travail en ville, qui se trouvait alors à quatre kilomètres. Cette messe devint très celebre et fût appelee: "Messe des fonctionnaires" (69). Elle était toujours chantée. Les participants étaient tous des anciens élèves de la Mission et représentaient dans l'ensemble tous les métiers. Les noms que je peux encore me rappeler aujourd'hui (car j'etais enfant de choeur à l'époque) sont:

Christophe Edoa (Impimerie du Gouvernement),
Fabien Okah et Claude Akono (Infirmiers a l'Hopital Central)
Isidore Ngasuna (Ecrivain- Interprete du Gouvernement),
Simon Ondobo Mengono, Nikodeme Ebode Ombala, Gervais

Ayina Ombala, Hubert Engama et Etienne Enama Manga (Tailleurs),

Joseph Ayina Ondobo (Mécanicien)...

Tous s'étaient procuré un Grégorien et un Livret des Cantiques Ewondo, chacun. Leur chef était Christophe Edoa; C'est lui qui était Directeur de la Chorale d'hommes de Mvolye,. Plusieurs répétitions avaient lieu à la cathedrale de Mvolye, le soir, après le travail, pour préparer les messes du dimanche et des jours de semaine. Dans toutes les écoles, les Missionnaires Pallotins eurent soin d'introduire des leçons d'agriculture (deux heures par jour) pour développer la culture du pays. Ainsi on assista un peu partout au developpement rapide des cultures vivrières (macabo, igname, arachide, maïs, citrouille, canne à sucre, bananier) et des cultures riches (cacao, café, tabac, coton). Ainsi les Missionnaires avaient de plus en plus contact auprès des gens, soit directement par eux-mêmes, soit indirectement au moyen des catéchistes ou bien des travailleurs. Et le résultat était, par conséquent, des plus logiques: le nombre de lettrés augmentait partout, ainsi que le nombre des travailleurs, l'habitat s'améliorait peu a peu, de même que le niveau de vie, car de plus en plus, les villages les plus éloignés se laissaint gagner par les activités des stations des Missions. Le Missionnaire était attendu et désiré partout (à la grande différence avec l'Administrateur, devant qui fuyaient les gens). On l'accueillait avec des cantiques en allemand en français ou bien en la langue du pays. Les baptêmes se multipliaient, la foi grandissait et la liturgie était célébrée avec toujours plus d'éclat, chantée avec tout l'enthousiasme des nouveaux convertis (70).

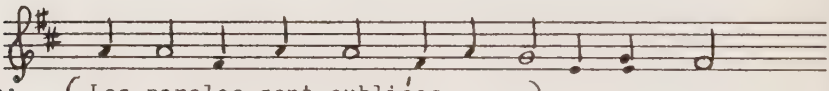
Les Missionnaires Pallotins avaient trouvé un bon moyen pour intéresser aussi les enfants de l'école au travail

manuel et à la confection de quelques articles, produits locaux revenant ainsi moins cher et par conséquent accessibles à tous (71). Cela n'a fait que compléter le travail intellectuel qui se déroulait régulièrement selon un programme donné, dans lequel l'enseignement de L'Ewondo, de l'allemand, de la géographie, de l'arithmétique, du dessin, du catéchisme et de l'Ecriture - Sainte, du chant profane et religieux trouvait largement sa place (72).

Pour l'enseignement du chant à l'école, il est très intéressant de voir ce souci de créer un climat de chant et aussi de développer l'enthousiasme des élèves pour le chant, en intensifiant le répertoire (73). Même des consignes de pédagogie pour le Maître ne sont pas négligées ou jugées inutiles (74).
-ainsi pendant toute la période allemande, l'essentiel du travail en matière scolaire était fait essentiellement et profondement par les écoles des Missions.
Les écoles officielles qui furent ouvertes beaucoup plus tard ne vinrent mettre que beaucoup plus d'accent sur l'enseignement de l'allemand (75).
Mon père Charles Elundu, ainsi que mon oncle Etienne Ebah, anciens élèves de l'école de la Mission de Mvolye, en 1914, aimaient à nous chanter d'autres mélodies disparues depuis et dont j'ai pu reconnaitre certaines dans les airs de: " Ein Haus voll Glorie" (76), "Stille Nacht" (77), " Ihr Kinderlein kommet" (78).
C'est une preuve que plusieurs chants allemands avaient été enseignés en dehors de l'école; très probablement, comme cela se fait encore aujourd'hui, on les enseignaient à la communauté paroissiale réunie avant la célébration de la messe du dimanche, (79).
Le texte Enwondo sur lequel se chantait la mélodie " Ihr Kinderlein kommet" était un texte plutôt méditatif, se rapportant aux fins dernières de l'homme.

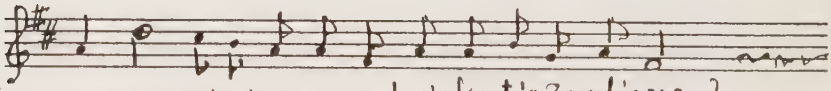
Ce qui faisait alors que ce chant était devenu un cantique d'enterrement à Yaoundé. Cela avait naturellement pour conséquence de modifier l'allure générale du chant, qui était devenue très lente à cause de son caractère grave et méditatif:

Original: Ihr Kin-der-lein kom- met, o kom-met doch all! Zur...



Enwondo: (Les paroles sont oubliées .....)

Original:



Enwondo: ye ng'owu'minsema mod y'oke t'a zamb'ane ?

III. Les " Sixa".

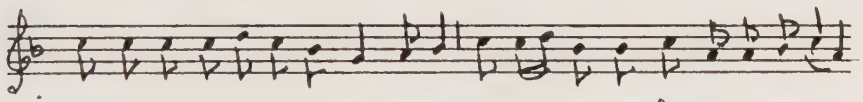
Comme l'entreprise évangélisatrice allait de pair avec le travail d'éducation et de formation (car le surnaturel suppose la nature), parallèlement à tous les efforts qui se faisaient pour la promotion humaine et chrétienne de l'homme Camerounais, les Missionnaires Pallotins d'abord et les Spiritains ensuite s'efforcèrent de créer des pendants pour l'épanouissement complet de la femme. Comme pour les garçons, des écoles furent construites pour les filles, avec des programmes correspondants. A l'école des métiers des jeunes gens (80), les Missionaires opposèrent des "Sixa".

Comme la plupart des institutions missionaires du Cameroun, l'oeuvre du Sixa est une création qui date depuis le temps des Missionnaires allemands, que leurs successeurs n'ont fait qu'étendre, développer et adapter selon les circonstances du temps et selon l'importance des moyens. Cette tâche, essentiellement féminine, était habituellement dirigée par des Soeurs Religieuses missionaires. C'est de la d'ailleurs que vient son nom de Sixa, déformation locale du mot anglais " Sisters ", qui fut définitivement adoptée par les Missionnaire du Cameroun pour designer Cette oeuvre (81). Cette école avait ete cree au debut pour servir d'une espece d'école menagere pour les grandes filles ayant quitté l'école primaire et aussi pour les jeunes fiancées pour venir y préparer leur avenir. On y enseignait à coudre des habits de toutes sortes pour hommes, pour femmes et pour enfants, à tricoter, à laver et à repasser, à faire de la cuisine, à tenir la maison propre (82). Peu à peu, le Sixa prit de plus en plus de l'importance et devint une nécessité pour chaque Mission, qui devait y accueillir

des fiancées catéchumènes. Six mois étaient alors te temps minimum exigé pour la préparation au mariage et pour l'admission au baptême. Le Père Pierre Pichon, longtemps Missionnaire au Cameroun définit ainsi le travail du Sixa: " Le séjour au Sixa , plus du moins long suivant les palabres en cours pour réglement de chaque mariage, était employé à un enseignement intensif de la doctrine, avec trois séances de catéchisme par jour, assistance à la messe, récitation des prières, chant religieux. Notions élémentaires d'enseignement ménager, travaux des champs et autres occupations domestiques indispensables dans ce village original, que dirigeait soit une Soeur Religieuse, soit un catéchiste marié et sérieux" (83). Les Occupations principales des femme de Sixa peuvent donc se résumer ainsi: Le catéchisme, récitation des prières, la messe,la cuisine, la propreté de la maison et de la cour, les travaux des champs. la classe de chant. La plupart des Missions ont gagné leur prospérité grâce aux travaux effectués par les femmes de Sixa . Je pense ici, en particulier à ces vastes plantations de bananiers de Mvolye, à ces champs d'arachides et d'ignames, de Maïs, de cannes à sucre, de cacaoyers qui sont devenus de véritables sources de ressources pour des Missions comme Efok, Akono, Minlaba, Nlong, Nkol-Nkumu, Mva, Tala.Ainsi, la Mission trouvait là de quoi se nourrir elle même et aussi de quoi nourrir toutes ces femmes pendant toute la duree de leur formation dans le Sixa. Cela n'était pas une mince affaire, car le nombre de ces femmes pouvait parfois atteindre et même dépasser les 150.

A coté des femmes de Sixa se développait un petit groupe de filles, ordinairement orphelines, au moins de père, ayant été confiées à la charge de la Soeur Supérieure ou au Père Supérieur de la Mission. De la est née leur appelation: Bengon le Fada, ce qui veut dire: Filles du Père. Elles travaillaient plus étroitement

avec les Soeurs, principalement dans les travaux de la couture, de la broderie, du repassage, du raccommodage, de la préparation des hosties pour la messe, de l'ornementation des autels avec des bouquets de fleurs et des guirlandes pour les fêtes solennelles, les travaux de buanderie. Quelques unes parmi ces filles deviendront plus tard elles-mêmes Religieuses. Mais, en général, ayant atteint la majorité, la plupart se mariaient avec des gens qui inspiraient aux Soeurs et aux Pères de solides garanties pour un mariage chrétien et solide. En effet, les candidats abondaient en masse, et il fallait trouver le bon. Il me revient justement en mémoire cette chanson qui se chantait partout dans les années 1940-1950, chanson qui chantait la beauté des Bengon be Fada:



Me-ne tege to-e-za ben, Yele! A-ben Bengon be Fada, Ye-le

Me-ne tege to-e-za ben, Yele! A-ben Bengon be Fada, Yele ---

Les Bengon be Fada avaient tout pour attirer les regards des gens: elles s'habillaient proprement et leur toilette était des plus sognées. Parmi elles se trouvaient quelques mulâtresses dont la beauté était vraiment réelle. Comme elles avaient une place réservée aux tout premiers bancs de l'église, il était facile pour l'oeil de se détouner un peu de L'autel pour regarder de leur côté, surtout au moment où elles chantaient un chant non encore

appris par tout le monde. En créant cette oeuvre du Sixa, les Missionnaires avaient surtout en vue la famille chrétienne, en préparant au maximum les futures épouses dans un cadre presque idéal.

Mais je me demande bien jusque dans quelle mesure ces Missionnaires avaient prévu l'énorme influence que les chants religieux allaient avoir désormais dans les coeurs et les esprits de ces futures mères. Ecoutons d'abord ce qu'en dit le Père du Cercle: " Le règlement comportait la messe chaque matin, avec prières et cantiques; puis trois séances de doctrine par jour. Il y avait aussi classe de chant chaque matin, et ce n'était pas le moment le plus ennuyeux, car les indigènes du Cameroun, hommes et femmes, ont l'oreille musicale, la voix juste, le rythme inné, et en général se mettent très vite au chant choral à plusieurs parties ..." (84). Ainsi ces femmes, pour la plupart illettrées par leur assiduité aux classes de chants durant les longs mois de leur formation au Sixa, ont animé la messe quotidienne, en récitant des prières et en chantant les cantiques ewondo, soigneusement appris par coeur; elles ont aussi exécuté aux côtés des écoliers et des Bengon be Fada, les dimanches et les jours de fêtes liturgiques, le chant grégorien, tant l'Ordinaire que le Propre de la messe. On peut ainsi dire sans crainte de se tromper, que chaque mariage chrétien ajoutait au nombre de convertis et servait aussi à L'expansion des chants religieux jusque dans des villages des foyers catholiques. Or par an, il y avait des dizaines et même des centaines de tels mariages. L'on ne devrait pas s'étonner de voir des églises du Cameroun pleines à craquer les dimanches et même jours des fêtes et d'entendre ces immenses foules réciter des prières

de la messe par coeur et à l'unisson chanter des cantiques ewondo, sans notes, sur des mélodies européennes, ainsi que les messes grégoriennes entières. Le zèle de ces anciennes femmes de Sixa ou d'anciennes Bengon be Maria pour le chant religieux ne les quitte pas même après leur mariage. Dans la chorale que j'avais fondée à la Paroisse Saint-Kisito de Mvog-Mbi, en 1966 j'avais eu la joie de compter parmi les membres plusieurs anciennes Bengon be Fada, aujourd'hui mères de familles nombreuse dont l'une d'elles est la bien connue Marie-Thérèse Amougui, dont Monseigneur Graffin lui-même avait veillé sur l'éducation pendant son séjour à la Mission.
Trois années au paravant, c'est Mère Cecilia que j'avais eue dans ma chorale à la Paroisse Sainte Anne d'Efok.
Mère Cecilia, après avoir perdu son mari, est tout simplement revenue à la Mission, pour se consacrer pour toujours à son service. Elle est chargée de l'éducation des orphelines de la Mission et continue, malgré son âge avancé, à participer à toutes les répétitions de la chorale.La Paroisse d'Akono, depuis de longues années, a connu une voix féminine d'une puissance exceptionnelle, qui était capable d'entraîner toute l'église, une voix claire et sûre. Cette voix est bien connue de tous les habitants d'Akono, la voix de Klara Elomo, consacrée elle-aussi au service de la Mission.

IV. Les Noviciats

L'institution des Noviciats fait partie de l'oeuvre d'ensemble pastoral, que s'était proposée Monseigneur François-Xavier Vogt. Par cette nouvelle création, il voulait intensifier le nombre de collaborateurs apostoliques pour l'évangélisation de son très vaste diocèse. Ainsi donc, après avoir commencé et bien

lancé le Séminaire pour les vocations sacerdotales, il s'attaque maintenant à l'oeuvre des Frères Religieux, qui seront destinés à seconder les Frères Religieux Spiritains qui étaient préposés pour les constructions et pour l'organisation matérielle de la Mission, en général. Cette institution, faite pour les hommes, aura aussi un pendant féminin plus tard. C'est pourquoi nous diviserons notre article en deux parties: L'une traitera des Frères, l'autre des Soeurs Religieux.

1. Les Frères Religieux Camerounais.

Tout comme le Petit - Seminaire, c'est aussi à Mvolyé que débuta la maison de formation de ceux qu'on appelait alors Frères indigènes. Leur formation se poursuivit à la Mission de Ngowayang depuis janvier 1925, soit deux ans après leur fondation. En 1928, on peut déjà compter parmi eux 6 profès et 5 novices. Mais en la même année, c'est l'installation définitive à la Mission de Nlong, beaucoup plus près de Yaoundé (40 km). En 1935, c-est-à-dire, en l'annee-me ou eurent lieu les premières ordinations sacerdotales des tout premiers Séminaristes Camerounais, on pouvait déjà compter 22 profès et 40 candidats au total, novices et postulants compris.

Il faut avouer que la préparation des Frères Auxiliaires n'était pas tellement intellectuell: On préparait d'utiles auxiliaires pour tous les travaux Matériels (85). Même la formation professionnelle et religieuse du début laissait beaucoup à désirer. Finalement, on peut admirer encore les belles constructions qu'ils ont pu faire pendant ce temps-là: bâtiments d'églises, bâtiments d'écoles, maison des Soeurs et du Sixa, les bancs des églises et des écoles, etc.

Mais, les Frères indigènes n'en sont pas restés qu'à ce niveau purement matériel. En effet, le souci de faire des ces nouveaux ouvriers qualifiés des instituteurs d'écoles finit par s'imposer. c'est ainsi que Monseigneur René Graffin exigea qu'on prépare parmi ces Frères de futurs Directeurs d'écoles des Missions. Ce fut en 1941. Et dans cette Nouvelle tâche d'éducateurs et de formateurs que les Frères vont s'occuper du chant à l'école. Ils dirigeront des chorales, formeront des catéchistes et animeront les chants dans les églises. Il y en aura même parmi eux qui apprendront et réussiront à bien jouer de l'harmonium. Certains Frères se sont tellement rendus célèbres par leur intense activité à l'école que leurs noms sont restés inoubliables (86).

2. Les Soeurs Religieuses Camerounaises.

Bien que tard venue en date, l'institution du Noviciat des Soeurs indigènes, devait faire pendant du Noviciat des Frères indigènes. Le but des deux Congrégations était relativement le même. Les deux avaient été créées pour servir d'Auxiliaires aux Missionnaires, qui par leur petit nombre ne pouvaient pas suffire à l'énorme tâche apostolique, éducatrice et formatrice qui les attendait. La Congrégation de ces Soeurs aura le nom de Congrégation des Filles de Marie.

L'éducation des Filles de Marie sera assurée par les Soeurs de la Congrégation du Saint-Esprit venues de France. Les soeurs apprendront à lire, à écrire l'ewondo, ainsi qu' à lire, à parler français. Elles seront formées à la vie religieuse; Quelques- unes parmi elles deviendront des couturières de grand talent, des Direc-

trices d'écoles primaires et écoles menagères pour la formation des jeunes filles. Certaines deviendront directrices de chants à l'église.

Comme on peut le constater: le travail des Soeurs est beaucoup plus vaste que celui des Frères. Ainsi les Soeurs ont plus d'occasions de contacter soit des femmes de Sixa, soit des filles de l'internat pour leur apprendre à chanter les messes des dimanches ou d'autres fêtes. Les Soeurs et les Frères ont eu le temps d'apprendre à chanter durant les nombreuses années de leur formation. Et l'on peut reconnaitre de nos jours encore, qu'au fin fond des nos villages, certaines femmes se souviennent encore des toutes premières mélodies qu'elles ont apprises autrefois par la bouche de leur Soeur Directrice de chant pendant leur séjour au Sixa. De même aussi beaucoup d'hommes aujourd-hui d'âge mûr se rapellent encore les beaux chants qu'ils avaient autrefois appris à l'école, animée par un Frère Camerounais.

V. - Les Séminaires: Mvolye, Otele, Akono, Efok, Mvaa .

Le Grand-Séminaire de Mvolye, commencé d'abord dans des conditions très difficiles, surtout à cause du manque de personnel enseignant, ne cessait de grossir son effectif depuis que les Pères Bénédictins de l'Abbaye d'Engelberg, en Suisse, avaient pris sa direction en 1932. A côté de l'enseignement de la philosophie et de la théologie, l'enseignement du chant occupait une très grande place. Outre que les Bénédictins d'Engelberg jouissent déjà de la réputation de spécialistes du chant grégorien, cette Abaye avait pris sérieusement à coeur d'affecter toujours au Grand-Séminaire de Mvolyé un Père plus particulièrement doué pour le chant, pour prendre en mains la formation

et l'éducation musicales des Séminaristes. Le nom de: Père Luitfrid Marfurt, ancien élève de "Kirchenmusik" à Regensburg, en Allemagne, sont bien connus des Camerounais. En effet, leur célébrité a depassé le seul cadre du Séminaire. La culture du chant grégorien était totale:

1) Célébration solennelle des Messes chantées, de telle façon que les Ministres sacrés puissent

remplir leurs fontions liturgiques respectives: le Sous-Diacre, chantant l'Epitre, le Diacre chantant l'Evangile et le Célébrant les Oraisons et la Preface.

2) Le Kyriale est intégralement chanté, jusqu' aux Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei de la partie Ad libitum: pour les fêtes

particulières, on tient évidemment compte des remarques de la liturgie du jour. Ainsi pour la fête de Pâque, c'est la Messe Lux et Origo; pour les fêtes de la Sainte Vierge Marie, c'est la Messe Cum jubilo ou bien la Messe Alme Pater, etc...

3) Le "Propre" du Temporal et du Santoral est presque toujours intégralement chanté.

4) Chant des "Laudes" et des "Vêpres" les dimanches. Chant des "Matines" à Noël et à la Semaine-Sainte.

A part toutes ces cérémonies qui avaient lieu dans leur chapelle, les Grands-Séminaristes se devaient encore d'assurer les chants dans l'église cathédrale, chaque fois qu'il y avait une messe pontificale. C'est à des occasions solennelles comme celles- là qu'intervenait

la polyhonie: Palestrina, Jean-Sébatien Bach, Georges Frédérich Haendel, etc.

Si le Grand- Séminaire de Mvolye a connu sa célébrité, au point de vue chant, surtout grâce au Père Beda Hages, le Grand-Séminaire d'Otele, qui avait succédé à celui de Mvolye, doit la sienne grâce au Père Luitfrid Marfurt, successeur du Père Beda Hagues. Ces deux Pères, aux personnalités musicales fort différentes, avaient diversement influé sur les Séminaristes. Le Père Beda brillait surtout par sa belle voix de ténor d'ancien chanteur d'opéra; tandis que le Père Luitfrid révélait qu'il avait bien reçu la formation d'organiste et de Maître de chapelle. Nous verrons d'alleurs plus loin combien il a pris une part très active dans les premières compositions des psaumes camerounais au Grand-Séminaire d'Otele. Au fond les Grand-Séminaires de Mvolye ou d'Otele ne faisaient que récolter les fruits d'un long et patient travail de cinq longues années du Petit-Séminaire d'Akono, où la formation musicale était déjà complète. Dès la première année, les cinq meilleurs élèves de la classe apprenaient d'office à jouer de l'harmonium, afin d'accompagner les chants à l'église. Un orchestre de balafons en bois se tenait à la disposition des volontaires. Le solfège était obligatoire et tout le monde devait savoir lire les notes. Les Petits-Séminaires d'Efok et de Mvaa ne disposant pas d'assez de temps matériel, d'une part, et vu la jeunesse des Petits-Séminaristes, d'autre part, se contentaient seulement de la méthode de l'enseignement par coeur des chants. C'est cela que fera l'Abbé Ama Jean-Baptiste.

VI. Le Catéchumenat; l'activité des Catéchistes.

En si petit nombre qu'ils étaient, les Missionnaires ne pouvaient pas suffire à l'énorme et écrasante tâche qui s'étendait de jour en jour devant eux. Le Pape Pie XI, surnommé "Pape des Missions", ayant remarqué ce grand handicap, avait lancé à toute l'Eglise l'appel de l'Action Catholique, par laquelle le laïcat est invité à participer à l'apostolat hiérarchique de l'Eglise aux côtés du clergé. Il disait entre autre: "Il est d'une extrême urgence de multiplier le nombre de catéchistes."
Monseigneur Vogt, qui n'oublie jamais que l'action qu'il conduisait alors n'était que la poursuite logique et normale de l'oeuvre commencée par ses prédécesseurs allemands, écrivait à ses Prêtres: "Il est juste de rendre hommage à ces hommes, catéchistes et chef- catéchistes, qui perpétuent la lignée de ceux qui avaient été formés à l'école des Pères Pallotins, et dont on ne peut oublier le rôle immense joué par eux pendant la première guerre mondiale de 14-18 pour le maintien de la foi chrétienne au Cameroun. Sans prêtres, sans direction, ils ont tenu pendant deux ans au milieu de conditions extrêmement difficiles. Depuis ils ont continué leur apostolat, et leurs successeurs sont parfaitement dignes de leurs devanciers. Leur autorité auprès de leurs ouailles est souvent très grande. Grâce à leur connaissance approfondie de la langue et des coutumes, avec une intuition souvent plus pénétrante que celle du Blanc, ils ont vite fait de demêler les situations les plus inextricables et de porter la lumière là où le Père risquerait de perdre son latin... et sa patience" (87). Monseigneur Vogt lui-même sait ce qu'il dit; car il n'oubliera jamais les services que

lui a rendu le Chef-Catéchiste Pius Otu. Depuis qu'il était allé l'accueillir sur la route de Douala- Yaoundé pour guider le nouvel Evque jusqu'à Mvolye, Pius Otu restera désormais le fidèle collaborateur de Mgr. Vogt, car il était vraiment l'homme qu'il fallait pour servir d'intermédiaire entre le passé et le present. Voici comment le Père du Cercle nous le présente en deux mots:"... Un chef - catéchiste est arrivé de Yaoundé pour piloter le voyageur. Il s'appelle Pius Otu. Il parle l'allemand convenablement, le pidgin anglais et un peu le français. C'est un homme formé par les Pères Pallotins, et le choix de Pius Otu ne pouvait être meilleur pour donner a Mgr. Vogt les informations désirables sur le passé et sur le présent..."(88). Pour les musicologues, la carrière de cet homme intéresse plus particulièrement dans ce chapitre à cause de la grande part qu'il a prise pour l'organisation et la mise sur pied du chant et des prières de la messe en étroite collaboration avec Mgr. Vogt. Aussi mérite - t - il que nous lui consacrions un peu plus de place pour faire ressortir son activité musicale.

Important travail musical de Pius Otu. Monseigneur Vogt était un homme de collaboration et n'hésitait pas à utiliser les qualités des personnes qu'il avait autour de lui pour une oeuvre d'intérêt général. C'est ainsi que, s'étant aperçu des qualités intellectuelles spéciales et des dispositions d'écrivain du Père François Pichon, il lui confia le soin de composer des Livres de Lecture en français, à l'usage des élèves des cours préparatoires, élémentaires et moyens des écoles catholiques des Missions. Ces livres de Lectures, comprenant des textes soigneusement adaptes a chaque cours par le P.Pichon, eurent tant de succès et d'écho que l'Inspecteur des Ecoles officielles en recommandait toujours l'usage à ses Maîtres.

Le succès venait, je pense, de ce que les textes de ces livres parlaient de la vie réelle que les enfants voyaient chaque jour autour d'eux: l'école, la sortie de l'école, la messe, la case, la tornade, etc... C'est là que nous avons tous commencé nos premières leçons de français. Par contre les Ecoles Officielles utilisaient encore des manuels conçus pour l'usage des écoles de France, et donc forcément mal adaptés pour les enfants d'Afrique (89).
Mgr. Vogt demandera encore au P.Pichon de composer une grammaire Ewondo et francais, à l'exemple du P. Nekes, qui en a composé une jadis, en allemand (90). Et ce fut là aussi du succès.

Un autre Père, lui aussi intellectuellement très brillant, Joseph Bouchaud, fut chargé par l'Evêque de composer des Livres de Sciences pour les Ecoles des Missions. Mais, tout comme pour les Livres de Lecture du P. Pichon, leur usage brisa le seul cadre des Missions et s'étendit aussi jusque dans les Ecoles Officielles (91).

Pendant qu'il confiait ces tâches à ses experts missionnaires, lui-même se consacra au travail du catéschisme. Il avait trouvé les questions du catéchisme allemand un peu trop longues et trop mystiques. Il se choisit pour cette longue et patiente tâche le Chef-Catéchiste de Mvolye lui-même comme conseiller technique pour la langue Ewondo. Son nom, Joseph Ayisi, est à retenir, car nous y reviendrons un peu plus loin. Plus tard ce catéchisme, d'abord écrit en langue Ewondo, sera coup sur coup traduit en Bassa et en Duala.

Comme pour le travail du catechisme, Mgr. Vogt se réserva également la mise à jour des Cantiques Ewondo.
Et c'est ici que nous retrouvons à nouveau le Chef-

Catéchiste Joseph Ayisi, probablement, mais surement Pius Otu, comme collaborateurs de l'Evêque. On peut se demander ici pourquoi Mgr. Vogt, dans cette oeuvre technique n'a pas fait une fois encore appel aux Pères Pichon et Bouchaud qui possédaient tous deux non seulement les talents d'écrivains, mais aussi ceux de musiciens reconnus. En tout cas, c'est la question que je me suis moi-même posé au cours de mes recherches. Aussi, j'ai cherché à tout prix à rencontrer le Père Bauchaud, le seul survivant de cette époque héroïque, pour avoir ma réponse. Je ne pus malheureusement communiquer avec lui que par téléphone, car sa santé l'obligeait au repos, qu'il passait alors à la maison de repos des Pères du Saint-Esprit à la Croix-Val-Mer, au sud de la France. C'était le 15 décembre 1977. Voici la question que je lui avais posée: "Mon Père, je connais votre manuel des Sciences pour y avoir étudié, et pendant mon séjour au Petit-Séminaire d'Akono, que vous aviez dirigé quelques années avant, j'ai vécu l'héritage musical que vous y aviez légué, veuillez me dire si c'est vous qui aviez arrangé Les Cantiques Ewondo et quelles auraient été vos sources"? Et voici ce qu'il me dit:" Il ne faut surtout pas confier ce travail au Père François Pichon, ni au Père Bouchaud: ils sont tous les deux trop musiciens et risquent pour cela de choisir ou de composer des cantiques trop compliqués pour les gens, avait dit Mgr. Vogt. Il avait dirigé lui-même les travaux en collaboration avec des Chefs-Catéchistes, surtout avec Pius Otu..." C'est ainsi que j'avais eu la réponse à ma question. Mais je restais tout de même satisfait à moitié. Je pense que c'est le regard sur l'histoire qui nous fournit l'autre moitié de la vérité.

En effet, il ne faut pas oublier que nous vivions dans les annees 20 et 30, ou les rancoeurs d'après guerre couvaient encore entre Français et Allemands d'une part, et qu'il se trouvait dans le pays une tendance plus que majoritaire de Camerounais à souhaiter le retour des Allemands, leurs premiers Maîtres, d'autre part; on comprend alors facilement la réaction des nouveaux occupants du pays à vouloir supprimer tout ce qui rappelait le souvenir allemand. Mon père, pour éviter la prison, suivit l'exemple de plusieurs de ses anciens camarades, en faisant brûler tous ses livres allemands. Les Missionnaires français n'ont pas résisté non plus à cette espèce de persécution de la culture allemande. La réaction de Monseigneur Vogt ne s'était pas fait attendre longtemps:" Maintenons les bons usages chrétiens que nos prédécesseurs ont établis: Loué soit Jésus-Christ (92).. Il faut petit à petit introduire d'autres cantiques sur des airs français, mais je désire qu'on maintienne les anciens cantiques des Pères Pallotins; et là où on les a mis de côté, qu'on les remette en honneur. Il ne faut pas que nos chrétiens s'imaginent que notre religion est différente de celle nos prédécesseurs--" (93). On comprend alors mieux pourquoi le rusé Evêque s'était un peu méfié et refusé à confier cette oeuvre délicate aux deux Pères bretons français.

Les témoins qui ont bien connu le Chef- Catéchiste Pius Otu ont toujours souligné le grand rôle qu'il a joué dans la traduction des Cantiques Ewondo. Mais personne ne sait s'il a joué un rôle musical par-ci par -là, pouvant aboutir à une modification de la mélodie en présence. On pourrait incliner cependant à admettre qu'une telle supposition ne serait pas absurde, quand on voit tant de fois certaines répétitions

dans beaucoup de refrains des Cantiques Ewondo, qui font défaut dans leur forme originale, et dont la présence dans la version Ewondo du Bia bi Nda-Zamba, fait nécessairement poser cette question.

CHAPITRE III: Les tout premiers Béti à la recherche de leur propre musique liturgique

III. La "Messe des Ecoliers" de l'Abbé Frédéric Essomba.

En 1923, à l'école St. Joseph de Mvolyé, est chantée pour la première fois, une messe en Ewondo. A proprement parler, il ne s'agit pas de la "Missa cantata" au sens traditionnel; il ne s'agit pas non plus de la "Missa lecta" dans son sens le plus strict; il s'agit au fond des deux formes á la fois. Mais, avant d'en dire plus, je laisse d'abord la parole à l'auteur et compositeur de cette messe:

"Cathédrale de Yaoundé, le 10 Décembre 1977.

Bien cher Wenzeslaus,

J'ai reçu avec quelque retard votre importante lettre du 8 Novembre. C'est la Secretaire de Monseigneur l'Evêque-Auxiliaire de Yaoundé qui me l'a remise dans la rue quelque temps après le retour de son Exellence. Je me suis mis en recherche et j'ai presque tout retrouvé dans les papiers d'un ancien vieux Maître d'Ecole de Mvolyé.

C'est mon attachement à la personne de Monseigneur Bonneau, qui avait incité mon jeune enthousiasme diaconal à adapter pour les petits écoliers une messe qu'on appelait à l'époque "Messe dialoguée." Je pris le départ sur l'idée de "participation", en essayant de faire chanter les tons de la langue Ewondo. Je m'inspirais ensuite sur les accents des mélodies grégoriennes de l'Avant et de toutes les autres mélodies grégoriennes qui m'inspiraient, car j'étais sûr de faire accepter le travail par les hautes autorités du temps. "Le travail fut terminé en 1943".

Je vous expédie les textes et les notes écrites par leur noms, le tracé des gammes sur les portées aurait demandé un peu plus de temps, mais vous allez pouvoir vous y retrouver très vite,

car les textes et les groupes des noms ont des numéros parfaitement correspondants. Ces numéros vont de 1 à 16.

Bien sincèrement vôtre. A bientôt.

Fada Frédéric Essomba Lechner."

Le contenu de la "Messe des Ecoliers".

I. Le texte.

Cette Messe se compose de 16 chants, soulignant chacun une partie ou bien une prière du saint sacrifice de la messe. En tant que "Messe dialoguée", elle comprend des parties explicatives et des invitatoires, à l'adresse de l'assistance, par un "Animateur". Chaque appel de l'Animateur situe le moment de la messe par rapport au prêtre célébrant avant d'éclaircir le sens du chant qui doit suivre.

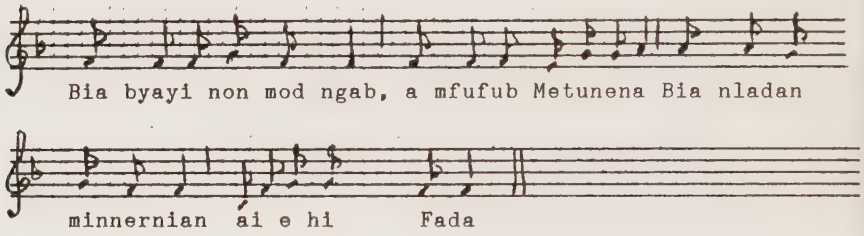
1. Entrée du prêtre:

Animateur: "Fada asuam a Altar. Eyon Fada alan Mes, Bekristen bese bebele ; mfi etere. Ndzenene na bya bilad minem myan ai e hi Fada. "Dzia". Le Prêtre se présente à l'autel. Chaque fois que le Prêtre célèbre la Messe, tous les chrétiens y participent. Pour notre part, cherchons à unir nos coeurs à celui du Prêtre. - Chant!

Chant: "Bia bya yi non mod ngab..."

Nous voulons aussi prendre part au saint Sacrifice. Nous aussi unissons nos coeurs à celui du Prêtre.

Par ce chant d'entrée déjà, nous trouvons cette idée et cet effort de participation de l'Assistance qui cherche à faire même corps avec le Prêtre durant toute la Messe.



On reconnait facilement ici la mélodie sur le ton pascal du répons bref de l'office liturgique (94):

1. Notons tout de suite que nous nous trouvons en face ici de la mélodie préférée de Monsieur l'Abbé Essomba, car nous allons la rencontrer quatre fois au cours de cette Messe. Toutefois, toutes les quatres mélodies sont inégales longueurs, tout comme d'inégales longueurs sont leurs textes: cf. nos. 1,6,11, et 14.

2. De la forme normale du Répons bref (AA', AA', BA', B'AA'), l'auteur n'a retenu pour son chant d'entrée que la toute première partie (AA').

3. La transcription est faite en notes simples indépendantes les unes des autres (Punctum), en écriture moderne. Ainsi les neumes à notes doubles (Podatus et Clivis) ont été séparées en deux "Puncta" indépendants:

4. Comme autrefois Notker Balbulus pour la composition de ses Séquences, ainsi l'Abbé Essomba pour sa Messe a pris pour règle: une syllabe, une note. Mais, nous allons étendre plus abondamment sur cette question dans le prochain chapitre.

2. "Le Confiteor": "A Nti Binga sem": Seigneur, nous avons péché. "Les paroles reprennent ici les thèmes du temps du Carême: le péché, le repentir, la miséricorde de Dieu. Pour se préparer comme il faut à la messe, qui est le souvenir de la passion, de la mort et de la résurrection de Jésus-Christ, le peuple des fidèles confesse ses péchés et implore la miséricorde de Dieu. Monsieur l'Abbé Essomba nous dit qu'il s'est beaucoup inspiré des chants du temps du Carême. Or, les plus connus de la foule étaient:

- "Parce Domine, parce etaient:
- "Attende, Domine, et miserere quia peccavimus tibi

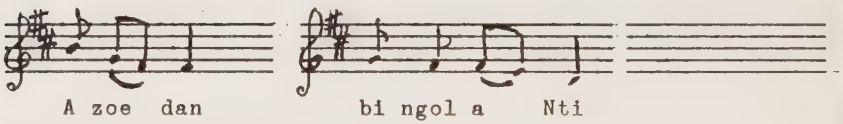
Le premier était chanté par tout le monde les vendredis du Carême après l'exercice en commun du Chemin de croix; le deuxième était, en général, chanté les dimanches du Carême pendant le Salut au Saint-Sacrement. Le peuple qui

exécutait ces chants ne comprenait certainement pas ce qu'il chantait, mais il mesurait sa signification vue la gravité et le recueillement avec lesquels il les chantait.

Le texte.- Il s'inspire plus du sens général du motet "Attende, Domine" qu'il en est la traduction littérale: "Seigneur, nous avons peché, en transgressant ta loi: aie pitié de nous, Seigneur. Nous élevons nos yeux vers le ciel, pour que tu observes notre pauvreté, et que tu aies pitié de nous qui avons beaucoup de componction; car nous avons peché, aie pitié de nous Seigneur." La forme est ABA.

Melodie. - Elle est celle du motet "Attende, Domine."(95)

La forme est ABA. Nous remarquons ici une petite antorse permise par l'auteur contre la regle "une syllabe, une note":



3. Le "Kyrie eleison". De même que le sentiment collectif du péché était bien marqué dans le précédent chant, de même l'auteur a eu soin ici de souligner notre participation à la vie familiale de Dieu.

Le texte.- " Notre Seigneur, Dieu le Père,
nous sommes tes enfants,
aie pitié de nous!

Christ, notre bon Sauveur,
tu es notre Frère,
aie pitié de nous!

Seigneur, Esprit- Saint,
tu es notre Source de lumière,
aie pitié de nous!"

KY- ri e- , e- - - - - - - - - - - - -le-i-son
A Nti wan, Zamb'Esya,bine fo benyobon,kude bi bebe ngo
A Kristu, a mbembe Nkode wan, One fo Madzan wan,kude bi
bebe ngo
Chris-te ----------,e----------le-i-son
A Nti Mfufub-Nsisim,one fo tin mfye wan,kude bi bebe ngo.
Ky - ri - e - , e----------le-i-son

La mélodie.- Elle est construite sur celle du Kyrie XI (96) " Orbis Factor ". La loi " une syllabe, une note " a été admirablement respectée. La forme est de ABA BA. La mélodie est construite sur le mode dorien. Ce triple appel, lancé à la Sainte Trinité par le millier d'enfants de la grande école de Mvolye, mérite quelque remarques:

1. la chaude interpellation des enfants vers leur Père commun: "A Zamba-Esya", qui rapelle le cri des jeunes Initiés pendant et à la fin des nombreuses épreuves auquelles ils étaient soumis: " A Tara o! A Tara o' A Tara o!" Les épreuves étaient si dures, si difficiles et si terribles que l'un ou l'autre candidat y mourait. Ainsi ces jeunes qui devaient lutter pour pouvoir vaincre tous les obstacles, placés sur leur route de la victoire par les Anciens de leur tribu, le cri " A tara " lancé à leur Père était tour à tour comme un stimulant qui leur redonnait courage pour aller toujours de l'avant, ou comme un dopant qui leur faisait oublier les douleurs causées par toutes sortes de piqûres de fourmis ou d'épines. Cet appel " A tara," devenait alors un véritable cri de victoire et de triomphe, une fois le dernier obstacle franchi. Car désormais le jeune vainqueur appartiendra officiellement à son père, avec le droit de succession, il comptera parmi les héros de sa tribu, qu'il doit défendre en temps de guerre. La tribu, en retour, doit lui procurer un enterrement digne de ses héros, c'est - à-dire, avec le grondement solennel des tam-tam et la danse majestueuse de l'Essani, que ne peuvent et ne doivent danser que les seuls initiés le la tribu.

2. Le cri lancé vers le Christ: "A Kristu, a Madzan": Jésus-Christ, notre Frère! Ce cri devient encore plus expressif, plus poignant et plus direct dans les appellations: "A mon Esya" ou " A man tara". Ce qui

signifie: fils du père. La tribu Beti exprime la parenté avec beaucoup de précision, même dans le cas d'une très nombreuse famille dont le père est polygamme. Les frères de même mère s'appellent entre eux: " A man nna": Fils de la mère! Ceux de même père et de mères différentes se désignent: " A man tara": fils de notre père! Mais tous ces enfants forment ensemble la grande famille du père, dont ils portent tous le nom et dont ils doivent assurer la prospérité. Dans certains cas, à la mort du père, c'est l'aîné de tous qui jouit de l'autorité du père disparu auprès de tous ses frères avec tout ce que cela représente de responsabilité et d'obligations. Et dans cette situation, le jeune initié, au moment de l'épreuve, appellera, non plus "A tara", mais " A man tara". Cri adressé à son grand frere qui lui tient lieu de père. Et quand les écoliers de Mvolyé appellent leur grand Frère celeste, Jesus-Christ, à leur aide, ils comprennent sans difficulté quel grand rôle il joue auprès du Père du ciel. Ensuite le christianisme leur a appris que Jésus-Christ avait un jour dit à l'apôtre Philippe: " Philippe, celui qui me voit, voit aussi mon Père. Comment dis-tu: Montre nous le Père? Ne crois-tu pas que je suis en le père et que le Père est en moi? ... (Joh.14).

3. Le troisieme appel s'adresse au Saint-Esprit " Source de lumière": "Tin mfye". Les nuits du Sud-Cameroun sont bien noires, à cause de la présence de la forêt. L'enfant Beti a peur de ces tenèbres profondes de la nuit sombre ou les arbres et les buissons semblent tous se transformer en gigantesques fantômes effrayants. Le soleil du jour vient de nouveau remettre de l'ordre dans tout cela le matin. Mais, son apparition est annoncée par deux émissaires, qui la signalent trois fois chacun, à fur et à mesure qu'elle devient de plus en plus prochaine: le coq et la perdrix. Leur dernier appel à l'adresse de l'astre

du jour se fait vers cinq heurs du matin. C'est à ce moment alors que les bêtes sauvages, tels que le lion, le léopard, le sanglier regagnent le fond des bois:, et c'est l'heure à laquelle se lèvent les petits écoliers pour se rendre à l'école, éloignée pour certains d'entre eux de 10 à 15 kilomètres. Ces écoliers, en chantant l'invocation au Saint-Esprit, font maintenant ce que font pour le soleil la perdrix et le coq: ils appellent la lumière de leur âme qui vienne chasser tout ce qui serait nuisible pour leur salut.

4. Le compositeur a fait chanter en "DA capo" les deux dernières invocations adressees au Christ et au Saint-Esprit comme pour devoir insister sur leurs rôles respetifs de notre Frère et Source de lumière de nos âmes, notions si chères dans la vie du Beti.

4. Le "Gloria in excelsis Deo": Duma abo ai Zamba a yob

Le texte: Gloire à la Sainte Trinité:
le Père, le fils et le Saint-Esprit.
Comme il était au commencement
qu'il soit ainsi maintenant et toujours
et toujours.

Forme: Le texte peut se regrouper en quatre parties allant deux à deux: AB.

La melodie: C'est sous la forme psalmodique construite sur le ton " peregrinus", le ton dit royal (97).
La forme est comme dans la psalmodie simple:AA.

5. Epistola.

Le texte: Jésus, bon Sauveur/ Ta doctrine que nous écoutons/ Nous voudrions persévérer/ en gardant ta loi d'amour/ Sans jamais nous fatiguer//
Comme Jésus, notre Sauveur/ travaillons toujours assidûment/
Comme Jésus, notre Maître/ acceptons les peines du monde/
Sans jamais nous fatiguer//.

La forme: 2 strophes de 5 membres de phrases chacune: le cinquième se retrouvant le même dans les deux strophes.
On pourrait ainsi tracer la forme: AA' BA'.

La mélodie: Elle a été empruntée a "C o n c o r d i l a e t i t i a propulsa moestitia/...", séquence en l'honneur de la Vierge Marie (98).

La forme: AA AA ...
Nous remarquons que les deux textes en présence, celui de la séquence mariale et celui de Monsieur Essomba, traitent deux fonds bien différents. En effet, alors que le premier célèbre la gloire de Marie, le deuxième, lui, chante la Parole de Dieu. Mais, ils ont en commun la même mélodie. La ritournelle A' se retrouve aussi dans les deux.

6. L'Evangile.

Le texte: Jésus, notre Sauveur/ Il est digne de
t'aimer dans nos coeurs/
Heureux l'homme qui suit ton doux amour/
Le premier commandement, c'est d'aimer Dieu/
Le deuxième ressemble au premier, c'est
de vous aimer les uns les autres//

La mélodie:
Nous retrouvons la deuxième fois la mélodie du Répons bref sur le ton pascal.
Ici, la mélodie se trouve plus développée que dans le numéro 1, que nous avons déjà vu(99)

7. L' Offertoire.

Le texte parle de l'offrande du pain et du vin et aussi de nos coeurs et de nos peines, de la goutte d'eau qui représente notre petite part. Cette offrande est faite pour nos péchés et pour ceux du monde entier, ainsi que pour les vivants et les morts. Elle est adressée au Père éternel ("Esya k o l e") "Ntondobe". Ces deux termes de "kolé" et de "Ntondobe" prennent ici un sens chrétien beaucoup plus étendu et plus riche. En effet, dans le langage courant chez les Beti, ces deux termes de "kolé" et de "Ntondobe" revêtent ici une dimension beaucoup plus riche et plus étendue avec le sens chrétien que Monsieur Essomba leur donne, que l'usage courant et limité chez les Beti. Le mot "kolé" marque l'idée d'une durée dans fin. Le mot "Ntondobe" (100) est le nom propre donné par les Beti au Dieu, Créateur du ciel et de la terre Créateur des hommes et des choses. Les deux couplets que

forme le texte se chantent tous sur la même mélodie du "Tantum ergo" sur le ton phrygien (101).

8. S A N C T U S

Le texte est tiré des premières paroles introductoires de la Préface: " Dieu, notre grand Seigneur, il est juste de te remercier et de te louer ... "Ensuite vient la traduction des paroles du texte du chant du "Sanctus".

La m é l o d i e est celle même du Sanctus de la Messe VIII du Liber Usualis, Messe qui a pour titre: " De Angelis" (102). Cette mélodie est construite sur le sixième ton grégorien, ton hypolydien. On ne manque pas d'être frappé par cet exemble qui nous présente une même mélodie portant deux textes d'inégales longueurs: le texte Ewondo compte 11 syllabes, alors que le Trisagion latin ne comprend que 6 syllabes. C'est la règle "Une syllabe, une note" a été suivie, ici encore plus qu'ailleurs, par Monsieur Essomba.

Le "Memento des Vivants".

Le texte comprend des invocations très courtes, sous formes de prières: la Schola, forme d'une quinzaine d'Ecoliers, entonne et le reste de la communauté répond.

Schola:	Choeur:
-pour notre Saint-Père, le Pape:	nous te supplions, Seigneur!
-pour notre cher Evêque:	" " " "
-pour nos bons prêtres:	" " " "
-pour nos chers parents:	" " " "
-pour tous les pécheurs de cette terre:	" " " "
-avec les Saints du ciel:	nous T'adorons, Seigneur!
-à cause de Jésus, notre Sauveur:	" " "

La forme est facile à remarquer: AB CB DB EB FB GB HB. La m é l o d i e est bâtie sur celle des invocations des Litanies Majeures et Mineures (103). Les cinq premières invocations se chantent sur le modèle: Sancta Maria, ora pro nobis! Les deux dernières suivent le schema Peccatores, te rogamus audi nos!

9. Après la Consécration.- " Bia lugu fo wa Yesu".

Un cantique d'Adoration après la Consécration du pain et du vin:

" Nous T'adorons, Jésus en ce Sacrement;
Tu T'y trouves toujours nuit et jour.
Tu T'immoles sans cesse pour nous sur l'autel;
Tu renouvelles Ta sainte demeure".

Il se chante sur la mélodie du motet "A d o r o t e d e v o t e" que nous avons rencontrée au premier chapitre (104).

10. Le Memento des Morts.

Le texte s'adresse directement à Jésus-Christ présent sur les apparences du pain et du vin, posés sur l'autel: "Héritage de notre bonheur éternel, posé sur l'autel devant nos yeux, aie pitié des Ames du Purgatoire; par votre infinie bonté, accorde-leur la lumière, la paix et le bonheur éternel. La mélodie est celle du motet aux Défunts " O S A L U T A R I S H O S T I A S A C R A " (105).

11. Le "Notre Père".

Le texte est chanté sur l'air du REPONS BREF. C'est pour la troisième fois déjà que nous rencontrons cette combinaison. Il a trouvé les préférences de l'auteur (106).

12. L'Agnus Dei.

A cet endroit, nous retrouvons le texte traduisant le sens de la prière "D O M I N E N O N S U M D I G N U D U T I N T R E S S U B T E C T U M M E U M ....chante sur la melodie de l'Agnus Dei de la Messe IV, C U N C T I P O T E N S (107).
Ce chant comprens deux couplets, se chantant sous la forme AA.

13. La Communion.

Sous forme de chant de Communion, le compositeur fait ainsi prier le petit Ecolier:

"Doux Jésus, s'est avec ton Corps et ton Sang
que tu me nourris.
Doux Jésus, par ton Eucharistie, tu es dans
mon coeur, donne-moi toutes tes grâces.
Doux Jésus, garde-moi de tout péché et de toute faute,

L'Ecole St. Joseph de Mvolye avait pour devises données par le Père Paul Houpert, Directeur: "M b a n (assidu), M e w o g (obéissant) M f u b a n (pur)"! Le petit Ecolier de Mvolye devait chercher à être assidu au travail comme jadis St. Joseph, obéissant à ses parents et Maîtres comme autrefois L'Enfant-Jesus et enfin pur de coeur a l'image de Marie concue dans péché originel.

Ce n'est certainement pas par hasard que le compositeur a fait le rapprochement de son texte, ou le jeune Ecolier demande à Jesus de le garder pur de tout péché et de tout faute, avec la mélodie de la prose T o t a p u l c h r a e s, O M a r i a, qui célèbre la pureté de Marie-Immaculée. C'est un joyeux motet composé vraisemblablement par Dom Pothier (108). La forme est de AB.

14. L'Action de grâces.

Le texte de ce chant peut se traduire comme suit:

> "Tout notre amour, offrons-le à notre Sauveur// Unissons-nous à Lui sans plus nous en détacher/ Nous ne sommes plus seuls, Jésus reste parmi nous/ Jésus, notre Sauveur, il faudra toujours nous fortifier pendant cette vie dangereuse du monde trompeur "/ (109).

C'est encore une fois le R é p o n s B r e f qui lui sert de mélodie. Mais cette fois-ci, c'est la totalité de la mélodie qui se chante avec toutes les reprises du refrain.
La forme est typique: AA/AA' BA' AA'.

15. La Bénédiction finale.

Les paroles du texte nous sont données sous forme de deux invocations:

- Que la bénédiction de Dieu/ nous apaise les coeurs:
- celle du Père, du Fils et du Sait-Esprit de Dieu.

Nous retrouvons encore la mélodie des Litanies Majeures et Mineures. Toutes les deux invocations se chantent sur le modèle de:
U t n o b i s p a r c a s, t e r o g a m u s a u d i n o s! (110).

16. Le chant final: Ite Missa est.

Le texte final est ainsi conçu:

1. " Louons le glorieux nom du Seigneur Dieu, Roi du ciel, Obéissons-Lui chaque jour et toujours, Ainsi nous recevrons la véritable bénédiction.

2. Cherchons à remercier notre Seigneur Jésus comme il convient.
Offrons Lui nos coeurs et nos peines:
C'est là la source du bonheur!"

La Schola chante le couplet 1 et le Choeur répond par le couplet 2. Monsieur l'Abbé Essomba a ainsi clôturé sa Messe, en lui donnant un accent de solennité, par l'air de I t e M i s s a e s t des fêtes solennelles (111).
La forme est AA.

Ainsi, par un élan joyeux, très bon et bien adapté pour la jeunesse, la Messe se termine, en invitant la jeunesse à l'effort généreux, à l'obeissance et à la source du vrai bonheur.

La " Messe des Ecoliers" de Monsieur l'Abbé Ferderic Essomba.

Titres	Rubriques	Mélodies	Ton	Sources
1.bia byayi non mod ngab	Introit	Répons bref pascal	6e	Liber Usualis,Tierce.
2.A Nti binga sem	Confiteor	Attende,Domine (CAREME)	5e	Liber Usualis,p.1572
3.A Nti wan,Zamba Esya	Kyrie	Messe Orbis factor	1e	Liber Usualis,p.44
4.Olugu ye Mfufub Trinitas	Gloria	Psalmodie (moderne)	6e	Th.Gaschy,p.166 et Köln 1930, no 262, p.749
5.A Yesu mbembe Nkode	Epitre	Concordi laetitia	6e	Repert.Hymnol.no 3727.
6.A Yesu wam,a Nkode wam	Evangile	Répons bref (pascal)	6e	Lib.us.(Tierce), p.244
7.A Esya Kole,a Ntondobe	Offertoire	Tantum ergo sacramentum	3e	Lib.us. p.805
8.A Zamba a Nti nnen wan	Sanctus	Sanctus:Messe de Angelis	6e	Lib.us. p.36
Asu mf.Tara wan Paps	Memento(Vivants)	Litanies Majeures et Mineures	6e	Lib.us. p.732
9.Bia lugu fo wa Yesu	Après Consécration	Adoro te devote	5e	Lib.us. p.1560
10.Etsiga mvom dzan	Memento (Morts)	O salutaris Hostia sacra	6e	Rep.Hymn.no 13682
11.A Tara wan ya yob	Pater noster	Répons bref (pascal)	6e	Th.Gaschy p.457. Lib.Us(Tierce) p.244
12.ANti wom Yesu mene mod minsem Domine,non sum	Cunctipotens		6e	Lib.Us. p.25 (4e Messe).
Agnus Dei				
13.Evovoe Yesu	Communion	Tota pulchra es	5e	Th.Gaschy, p.446
14.Ngum edin wan ose	Actions de grâces	Répons bref: Cf. 1,6 et 11	6e	
15.Ntotomama Zamba	Bénédiction finale	Litanies: cf.no 8 (Memento)		
16.Nlugan ntomba Dzoe Nti Zamba	Ite Missa est	Ite Missa est (solemnior)	5e	Liber Us. p. 20

Il est bien regrettable de constater que l'exemple du jeune Diacre Frédéric Essomba soit resté bien longtemps un cas isolé. Car, la "Messe des Ecoliers" est demeurée la première et la dernière pièce de son répertoire propre. Se consacrant désormais à la préparation de son ordination sacerdotale et à l'examen de juridiction, avant de se lancer dans le ministère sacerdotal dans une paroisse désignée, Monsieur l'Abbé Essamba manquait ainsi de temps matériel pour de nouvelles compositions musicales pour la liturgie. Mais pourquoi donc a-t-il attendu si longtemps avant de commencer ce travail? Peut-être avait-il autour de lui plus d'opposition que de compréhension, moins d'élements d'encouragement que de découragement, car, il nous dit bien:

"...Je m'inspirai sur les accents des mélodies de l'Avent et des autres mélodies grégoriennes qui m'inspiraient, car j'étais sûr de faire accepter le travail par les Autorités du temps." Il semble bien que Monsieur Essomba fut abandonné à lui-même et qu'il ait décidé d'entreprendre, malgré tout son oeuvre, jugée peut-être par trop audacieuse, mais en ne parenant pour seules guides que son Kyriale, son Missale Romanum, son Psautier et ses propres connaissances liturgiques. C'est là qu'il puisa toutes les mélodies de sa Messe. Un autre élément a été déterminant dans le choix de ces mélodies, lui, moins apparent que les autres, le génie de la langue qu'il parlait depuis sa naissance, la langue Ewondo de la famille des langues "Bantu", se parlant ou bien se modulant sur trois tons à intervalles serrés. Nous verrons cette question de la langue d'une manière plus développée au cours du chapitre quatrième. Ainsi, dans son subconscient, Monsieur l'Abbe Essomba se souvenait encore de ces mélodies qui ont jadis bercé son enfance et qu'il a tant de fois écoutées, assis sur les genoux de sa mère ou de sa grand-mère, avant de cesser complètement ses sanglots pour se plonger irrésistiblement dans un profond sommeil. Il n'a pas oublié non plus ces mélodies des "Minkana", chantefables, cet

héritage culturel de la sagesse ancestrale, que les vieux retransmettent de génération en génération, en les faisant chanter le soir devant toute la famille réunie, de préférence au clair de lune, après le repas en commun (112).

Je viens de toucher à deux genres des nos musiques traditionnelles: le "Nkana" (pluriel "Minkana"), qui signifie Chante-fable et le "Mfolo Mon" (pluriel "Minfolo") qui veut dire Berceuse. Si j'en parle déjà ici, en dehors de leur lieu et place, qui sont au chapitre suivant, c'est pour souligner, en passant, ce qui les caractérise des autres genres musicaux traditionnels, leur aspect essentiel, le lien très étroit existant entre la musique et le texte ou bien entre le chant et les paroles. Ce lien est si naturel, si simple et si profond que la présence de tout instrument d'accompagnement es jugée tout à fait superflue et inutilement emcombrante. Leurs paroles chantent; leur chant parle. L'auditeur reste aussi attentif à l'un qu'il écoute l'autre, soit le texte et la mélodie. La mélodie "parle" pour être agréable à l'oreille de l'auditeur; les paroles modulent sur une mélodie pour pourvoir convaincre agréablement l'auditeur. C'est particulièrement le cas de la berceuse: "Mfolo mon". L'enfant finit par se rendre aux "arguments" obstinés de la maman et se laisse envoûter par cette douce mélodie qui revient sans fin à son oreille attentive. Il s'endort et la mère peut alors vaquer à ses nombreuses occuptions sans être dérangée par les pleurs de son enfant.

Chaque année, le Petit-Séminaire Sainte Thérèse de l'Enfant-Jesus, à la demande de son Directeur, reçoit du Grand-Seminaire, Saint-Laurent de Yaoundé, trois Grands-Seminaristes qui viennent y passer leur Année de Probation. Le Père Vincent Directeur du Grand-Séminaire, qui, tous les ans s'efforce de satisfaire les

exigences de son Collègue de Mva, sait qu'il doit chaque fois se débrouiller pour lui trouver un Séminariste fort en chant, un autre fort en cérémonies et un autre sachant jouer de l'harmonium. En effet, à la différence du Séminaire Moyen d' A k o n o, où les élèves eux-mêmes assument les fonctions de Cérémoniaire, de Chef de chant et d'organistes, les Petits-Séminaristes de Mva ne sont pas encore en possession des connaissances nécessaires pour assumer de telles charges. Leur âge est déjà un très sérieux handicap: de 9 a 13 ans (143). C'est une création récente par rapport à son ainée d'Akono. Tout comme celle-ci avec Nlong d'abord et puis A k o n o, elle connaitra aussi deux séjours E f o k e t N v a. Elle compte les classes de huitième, de septième et de sixième. On y prépare au Certificat d'Etudes Primaires et l'on y enseigne déjà les premières notions de la langue latine.

Nommé à la tête de cette jeunesse par Monseigneur Graffin, le jeune Père Missionnaire, fraîchement arrivé de Hollande, Gérard Majella Liebregts, prend sérieusement à coeur de lui donner une formation religieuse, humaine et intelectuelle. Il y restera pendant plus de dix ans, jusqu'en 1952. Il avait réussi à faire de tous ces enfants qui venaient de tous les coins du diocèse une grande famille dont il était le Père, les Grands-Seminaristes les grands frères et la veuve qui s'occupait de la cuisine, Mère Cécile. Un autre style de vie se faisait peu à peu jour pour ses enfants, bien loin de leurs familles naturelles, qui s'ouvraient ainsi lentement au monde. Ainsi avec le concours des Grands-Seminaristes, le Père Liebregts avait réussi à créer un cadre idéal de travail, de prière et de joie qui avait fait dire un Séminariste, en probation cette année-la:

" A Seminer y'Efok, (Le Seminaire d'Efok)
Bebela ben fyanga esikik, (C'est n'est pas de la blague) Bakogelan, basye, batak, (On y prie, on travaille, on s'amuse) Dzal ben te ane dzal mvom! (c'est un véritable séjour de bonheur).

Il composa une mélodie sur ce texte et il l'enseigna aux élèves qui aimaient à la répéter à tue-tête.

C'est justement dans cette atmosphère que les Grands-Séminaristes, en probation, vont s'efforcer de mettre à profit leurs talents naturels pour s'initier déjà au ministère pastoral de plus tard. Le Préfet des cérémonies, de son côte s'efforce de bien préparer les cérémonies des dimanches et des grandes fêtes et d'orner la chapelle du Séminaire de fleurs, de guirlandes et de palmes. Le Préfet de chants, lui, prépare l'ordinaire et le Propre des Messes des dimanches et des fêtes, les cantiques choisis dans des Manuels français ou quelques motets propres des fêtes liturgiques. Pour la chorale ou bien la Schola, il a la plupart du temps la chance de compter parmi les siens plusieurs voix qui ont déjà fait partie des chorales ou des Scholas des différentes Ecoles des Missions d'orgine. L'organiste, pour sa part, accompagne le chant grégorien et les Cantiques et joue, dans les moments creux, des pièces classiques ou romantiques, à la grande joie des enfants qui arrivent à répéter des passages entiers des pièces ainsi exécutées par l'Organiste (même les fautes, bien-entendu). Longtemps après, quand se retrouvent l'ancien Elève, devenu Eveque ou Commissaire de Police, et l'ancien Maître, la tête maintenant toute grisonnante, leurs souvenirs ne manquent pas de remonter jusqu'à cette époque des années 1940, où ils avaient l'un et l'autre connu des jours heureux dans le jardin du Petit-Séminaire de Mva ou d'Efok.

Il est vrai que parmi le défilé des Grands-Séminaristes en probation, quelques-uns ont très fortement marqué de leur personnalité leur courte année de séjour à Efok ou à Mva. Le Père Liebregts, Directeur, lui-même, pas tres doué pour la musique, laissait entière liberté et toute initiatve de ce côté-là a ses Collaborateurs. Le jeune Abbé Zacharie Atangana, placé à ses côtés, comme son Adjoint, va particulièrement se montrer très entreprenant, malgré sa santé très délicate, pour organiser des jeux scéniques, suscitant un véritable délire de joie parmi les enfants. Le succès le plus eclatant est, sans contredit celui de la pièce "Le Charlatan et les trois Petits Voleurs". Au cours de la même soirée, l'assistance a sa part aussi: un petit programme de chansons est soigneusement préparé à l'avance avec un groupe d'enfants: petites chansons très courtes, avec quelque chose d'enthousiasmant et d'emballant pour la jeunesse: en voici quelques titres:

1. Heureux, mille fois heureux, les enfants de Dieu! Tous ces enfants, aux coeurs partiquants, toujours tendent vers son royaume!

2. Voyons vous tout petits gars là!
   Allons, marchons, gaillards!

3. Le ciel de l'automne s'éclaire et rayonne, plein d'un beau soleil,

4. A ce festin il ne manquera rien: les vins fins, les plus beaux, les plus délicats: tout y sera!

5. Quand ils partaient pour la Croisade pour délivrer le Saint Tombeau...

Les acteurs de jadis en cette année de 1955, aiment aujourd'hui encore à prouver la fidélité de leur mémoire, en rechantant tout cela en signe de vénération, à leur ancien Maître qui a pris depuis de l'âge.

Le Petit-Séminaire Sainte Thérèse va connaître de sérieux changements à sa Direction en 1952. Le Père Liebregts, qui l'avait ouvert et puis dirigé pendant près de dix ans, le quitte pour prendre la tête de la paroisse de Mva. En fait il ne fait que changer de maison, car la cure ne se trouve qu'à cinquante mètres à peine des murs du Séminaire. C'est le Père Roger Mille qui vient prendre sa place comme nouveau Directeur. Il lui manque totalement la vieille et longue expérience de son prédecesseur et auprès de la jeunesse et aupres des Grands-Séminaristes. Et cette année-là, comme d'accoutume, trois Grands-Séminaristes sont affectés à Mva pour y passer leur année de Probation.

2. La Messe des Séminaristes

a) Monsieur l'Abbé Jean-Baptiste Ama: Musicien et organiste.

En 1946, tout le Petit-Seminaire St. Joseph d'Akono était en émoi chaque fois que c'était le tour du Petit-Seminariste Jean-Baptiste Ama d'accompagner un Office sur l'harmonium à la Chappelle. Ce n était pourtant pas lui le Chef des Organistes cette année-là, pour cherer à expliquer cette célébrite. Mais il avait une facon à lui de plaquer les accords, il avait ses façons inimitables de préparer et de poser ses cadences pendant l'accompagnement des chants, qu'il était passé dans le langage des Séminaristes des expressions comme celles-ci:

Jouer à l'Ama! Accompagner à l'Ama!... Son jeu était surtout remarquable pendant le chant des vêpres, où son accompagnement de basse était tout un chant: une espèce de basse continue, interrompue de temps à autre par de vigoureuses cadences.
Et cette nouvelle manière de jouer va vite faire école, même parmi les débutants: tous chercheront à jouer comme Ama.

Les principaux imitateurs se signaliseront d'année en année, longtemps après le départ de leur "maître": Ferdinand Ngoe, Antoine Ela, Joseph Ndzino, Eloi Langul, Michel Din, Burchard Nyenena... Il était donc devenu célèbre a Akono plutôt par son jeu viril et sa basse chantante. Or, aujourd'hui, il étonne ses collègues de jadis, qui l'avaient admire comme organiste à Akono, en 1946, qui l'admirent maintenant comme merveilleux chantre. Il ne joue preque plus de l'harmonium; mais en revanche, il ne peut passer de jour sans qu'il ne s'entraîne au chant. Sa voix en cinq ans a plus que doublé de puissance et est passéede la voix de basse à celle

de ténor. Il a confié plus tard à ses amis qu'il s'était procuré des méthodes de formation vocale et qu'il s'était applique assidûment à les suivre. Il leur avoua aussi que même s'il est aujourd-hui Candidat pour la prêtise, il n' a jamais cessé pour autant sa très grande admiration qu'il a toujours eue depuis son enfance pour le Mbom-mvet qui possède a lui seul les qualités de conteur et d'envoûteur, de danseur et de joueur d'une façon extraordinaire.

Comme on peut le voir, le Mbom-Mvet est un artiste complet qui participe corps et âme à son métier en se produisant devant son auditoire. Il a le talent de l'imitation, de frapper l'imagination, de la célébration des faits. Penser que tout cela n'a pas manqué de marquer, de façon inoubliable le jeune Ama, né dans un coin du pays, célèbre par le Mvet, ne serait pas une exagération de style. Et cela se faisait ressentier dans la façon d'accompagner les chants du jeune organiste sur l'harmonium. Mais cet instrument européen semble ne l'avoir pas tout à fait satisfait, malgré tous les efforts qu'il fit pour lui insuffler un rythme et un langage nouveau, qu'on pourrait presque dire, à l'africaine.

C'est peut-être le contact avec le Père Beda, dès qu'il entra au Grand-Seminaire St. Laurent de Mvolye, qui lui inspira d'abandonner l'harmonium pour ne se consacrer désormais qu'au chant. C'est alors qu'il se procura tous les moyens possibles, tous les manuels et toutes les méthodes en vogue pour la formation vocale et pour la technique du chant. Et pendant des récréations et des temps libres, ses camardes étaient habitues à le voir, Grégorien en main avec d'autres manuel de chants, se diriger vers la vaste bananeraie qui entourait le Grand-Seminaire, où il pouvait chanter, des heures durant aussi fort que ses poumons pouvaient le permettre, sans crainte de déranger personne dans cette nature profonde.

Résultat: sa voix gagna très vite en puissance et en vibrations (tremolos), un peu comme chez les chanteurs d'opera. Ainsi, pendant le chant de l'Epître pendant la Messe, ainsi que pendant le chant des Leçons des Nocturnes de Noël et de Pâque, il plongea tous ses Confrères du Séminaire et tous les Pères dans une grande admiration et stupéfaction, alors que jusque- là personne ne l'avait pris au sérieux. Le contraste était d'autant plus frappant que, jusque là, tout le monde était plutôt habitué à la "douceur monacale bénédictine", lorsque, tout d'un coup, cette puissante voix surgit, couvrant toute l'église et soutenant l'haleine de l'assistance.

b) Jean-Baptiste Ama: Musicien chantre.

Chants executes et enregistres sur bande magnetique par J.-B.A m a

I. Chants gregoriens:

1. Montes Gelboe: Ant ad. Magnif. Sabb.ante dom.V. post Pentecoste Lib. Us. p. 826.

2. Salve Regina (solemnior): Ant.ad Completorium, I.Ton.Lib.US 283
3. Salve Regina (simplex): Ant.ad Completorium, 5.Ton.Lib.US 283
4. Regina Caeli (solemn.): Ant.ad Completorium, 6.Ton.Lib.US 280
5. Regina Caeli (simpl.) : Ant.ad Completorium, 6.Ton.Lib.US 283
6. Alma Redemptoris Mater(sol): Ant.ad Completorium, 5.Ton.Lib.US 278
7. Alma Redemptoris Mater(simpl): Ant.ad Completorium,
8. Salve Pater Salvatoris(37).
9. Salve Mater misercordiae (34).
10. Laeta dies magni Ducis(Propr. sti Benedicti).
11. Exsultet turba omnium fidelium:
12. Viri Galilaei (Intr.Ascensionis), 7.Ton. Lib.7 Us 743
13. Alleluia, Ascendit deus (Fest.Ancens.) 4.Ton. Lib.7 Us 744
14. Spiritus Domini (Int.Pent.) 8.Ton. Lib.7 Us 762
15. Spiritus Paraclitus (Resp.breve) 8.Ton. Lib.7

16. O sacrum convivium (Ad Magn.in Corporis Christi)
5.Ton Lib. Us 810

17. Immolavit (Responsum ad Matut. "Fest" "

18. Ascendit Jesus calicem (" " " " ")

19. Qui manducat meam Carnem (" " " ")

20. Osalutaris Hostia (In expositione " ")
8.Ton Lib. Us 788

21. Tantum ergo (Benedict.SS.Sacramenti)
3.Ton Lib. Us 809

22. Hodie nobis caelorum (Respons.infest.Nativ.Dom.:)
Propr.PP.Benedict

23. Hodie nobis de caelo (Respons.in fest.Nativ.Dom:)
Propr.PP.Benedict

24. Descendit Deus (Respons.in fest.Nativ.Dom:)
Propr. PP.Benedict

25. Ne recorderis (Respons.in Off.Defunct.)
6.Ton Lib.Usual. p. 1164

26. Qui sedes, Domine (Grad.Dom.3.Adventus)
7.Ton Lib.Usual. p. 312

27. Kyrie

28. Credo V (Ad libitum).

29. Sanctus.

Chants exécutés et enregistrés sur bande magnétique par J.-B. A M A.

II. Cantiques religieux français.

1. Minuit, chrétiens: chant de Noël, trois couplets.
2. Soyez mon protecteur et mon libérateur: pour le dimanche "Esto mihi".
3. Je te salue, auguste Souveraine: Cantique marial.
4. Vierge douce et secourable: Cantique marial.
5. Douce Reine du ciel: Cantique marial.

III. Chansons profanes en français.

1. Salut riant village: J. Bovet
2. Le temps n'est plus de la folie, adieu!: J. Bovet
3. Sur nos monts quand le soleil: Cantique suisse, par P. A. Zwyssig.
4. Ohé! Voyez la montagne!: J.Bovet
5. Le jour sourit et le soleil se lève!: J. Bovet
6. Perdu dans le désert immense!: chans.pop.fr.
7. La victoire en chantant!: Chant du Départ, par Etienne-Nicolas Méhul.

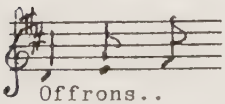
c) Jean-Baptiste Ama: Musicien Compositeur.

La Messe des Séminaristes.

Tout comme pour la Messe des Ecoliers de l'Abbé Frédéric Essomba, la Messe des Séminaristes est basée sur le type Messe dialoguée de l'époque. Cette Messe nous permet d'expérimenter de plus près combien largement étendue était la connaissance grégorienne de l'Abbé Jean-Baptiste Ama. Le bilan du choix des motets chéris du jeune compositeur va trahir ses modes préférés, qui semblent le mieux traduire en cette circonstance ses sentiments d'homme pieux Beti. L'auteur n'oublie pas les limites des destinataires de sa composition: les enfants d'âge de la septième et de la sixième années. Aussi s'emploie-t-il à ne leur présenter que des mélodies faciles; ce que révèlera en plus ses talents de pédagogue. Ses connaissances parfaites de la liturgie ainsi que ses talents de futur pasteur viennent donner à cette Messe une espèce de couronnement, quelque chose d'achevé pour ce genre de composition, un chef-d'oeuvre du modèle. Essayons maintenant de l'analyser en détails.

Introitus:

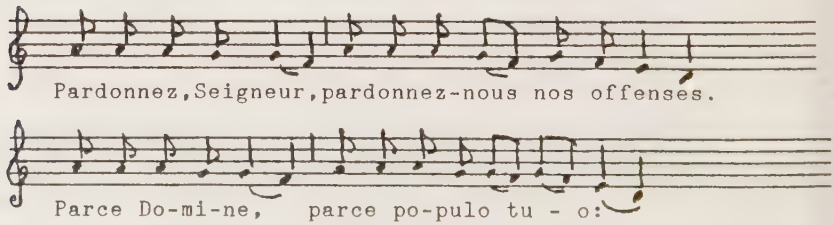
Le texte est très court et très concis: "A ce sacrifice du doux Sauveur nous voulons nous unir. Offrons- lui nos coeurs à benir". La nature et le but de la messe sont exposés ici en quelques mots sur les lèvres de la petite assemblée des enfants.



La mélodie est tirée du Benedicamus Domino des Laudes des fêtes Doubles (113). La bénédiction des coeurs dont parle le texte a certainement amené ici le compositeur, qui, du reste, était très bon latiniste, à choisir une mélodie qui chante la bénédiction: Benedicamus Domino Comme pour le compositeur de la Messe des Ecoliers, l'Abbé Jean Baptiste Ama a préféré la forme syllabique, plus facile, plus parlante, plus traditionnelle que tout autre, plus conforme à l'âme Beti. C'est ainsi que toutes les vocalises, présentées dans le chant grégorien du Benedicamus Domino, sont départagées en notes autonomes, indépendantes de leur groupe d'origine. Le jeune compositeur va suivre cette technique aussi scrupuleusement que possible jusqu'à la fin. Le mode est du 5e ton: mode lydien.

2. Confiteor:

Le texte: "Pardonnez, Seigneur, pardonnez-nous nos offenses. Nous le promettons: nous ferons pénitence". A ces paroles qui invoquent la pénitence l'auteur choisit une mélodie grégorienne qui vient les habiller de sentiments evocatueurs du Carême: Parce Domine (114).

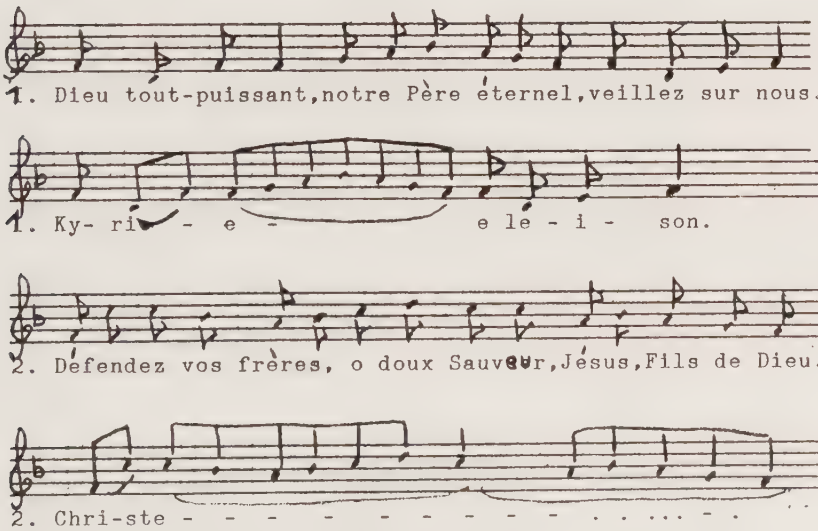


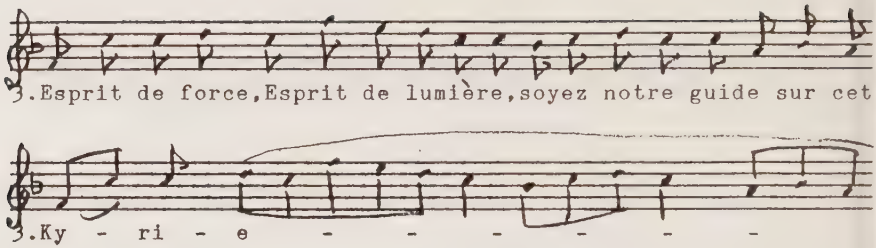
Le texte original porte comme titre exact: "Ad implorandam misericordiam" (114).
La mélodie est construite sur le premier mode, le dorien.

3. Kyrie:

"Dieu tout-puissant, notre Père éternel, veillez sur nous.
Défendez vos frères, o doux Sauveur, Jésus, Fils de Dieu, priez pour nous.
Esprit de force, Esprit de lumière, soyez notre guide sur cette terre, vivez en nous"!

Trois invocations adressées à chaqu'une des trois Personnes de la Sainte Trinité.
La mélodie est tirée du Kyrie VIII "Firmator sancte" des Cantus ad libitum (115). La transcription suit très fidèlement le principe Notkérien: une syllabe, une note.

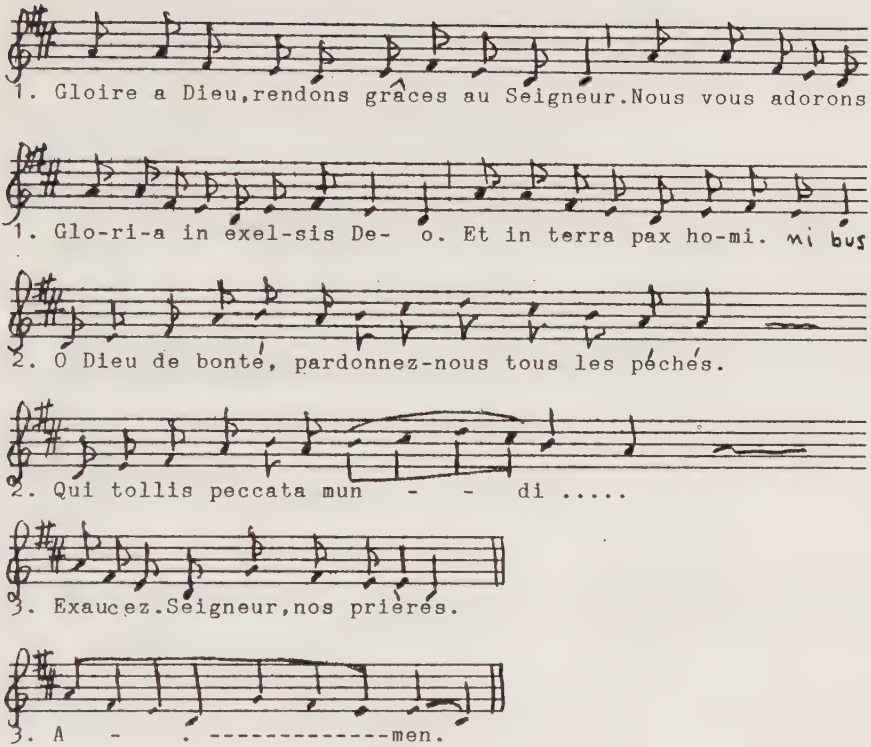

1. Dieu tout-puissant,notre Père éternel,veillez sur nous.
1. Ky- ri- e - e le - i - son.
2. Défendez vos frères, o doux Sauveur,Jésus,Fils de Dieu...
2. Chri-ste - - - - - - - - - - - - - - - -



Tous ceux qui ont bien cotoyé Monsieur l'Abbé Jean-Baptiste Ama a cette époque se doivent de noter que le Kyrie Firmator sancte était l'un des ses chants grégoriens préférés, qu'il aimait très fréquemment soit à accompagner sur l'harmonium, soit à chanter avec une chaleur qui ne manquait pas de frapper tout observateur présent. L'enregistrement que nous détenons au numéro 27 de l'ensemble des chants exécutés et enregistrés par l'auteur lui- même nous en offre un bel exemple (116). Ce Kyrie est dans le ton mixolydien: 6e ton.

4. Gloria.

Le texte a été réduit au grand minimum: "Gloire à Dieu, rendons grâces au Seigneur. Nous vous adorons et vous louons! O Dieu de bonté, pardonnez-nous tous les péchés! Exaucez, Seigneur, nos prières!"
La mélodie a été inspirée du Gloira de la Messe VIII: De Angelis.


1. Gloire a Dieu,rendons grâces au Seigneur.Nous vous adorons
1. Glo-ri-a in exel-sis De- o. Et in terra pax ho-mi. mi bus
2. O Dieu de bonté, pardonnez-nous tous les péchés.
2. Qui tollis peccata mun - - di .....
3. Exaucez.Seigneur,nos prières.
3. A - . ----------men.

Tel tout bon grammairien ou tout bon rhétoricien des temps médievaux, le jeune componiste, Jean-Baptiste Ama, a arrangé son Gloria en trois parties: Initium (début), Sequentia (la suite, le corps), Clausula ou Finis (la fin, la conclusion)(117).

Initium:

1. Texte: gloire,grâces à Dieu,adoration et louanges à Dieu!
2. Mélodie: le début du Gloria "De Angelis". La mélodie part de la note dominante- sol- et se termine sur la tonique - re-.

Sequentia:

1. Texte: imploration du pardon des péchés.
2. Mélodie: La mélodie marque le point culminant de tout le chant du Gloria; elle va de la tonique inférieure à la tonique supérieure, en passant par la dominante et en aboutissant de nouveau sur elle.

Clausula: inivitation à exaucer nos prières.
La mélodie commence sur la tonique inférieure et finit sur la dominante, tout comme pour l'Initium.

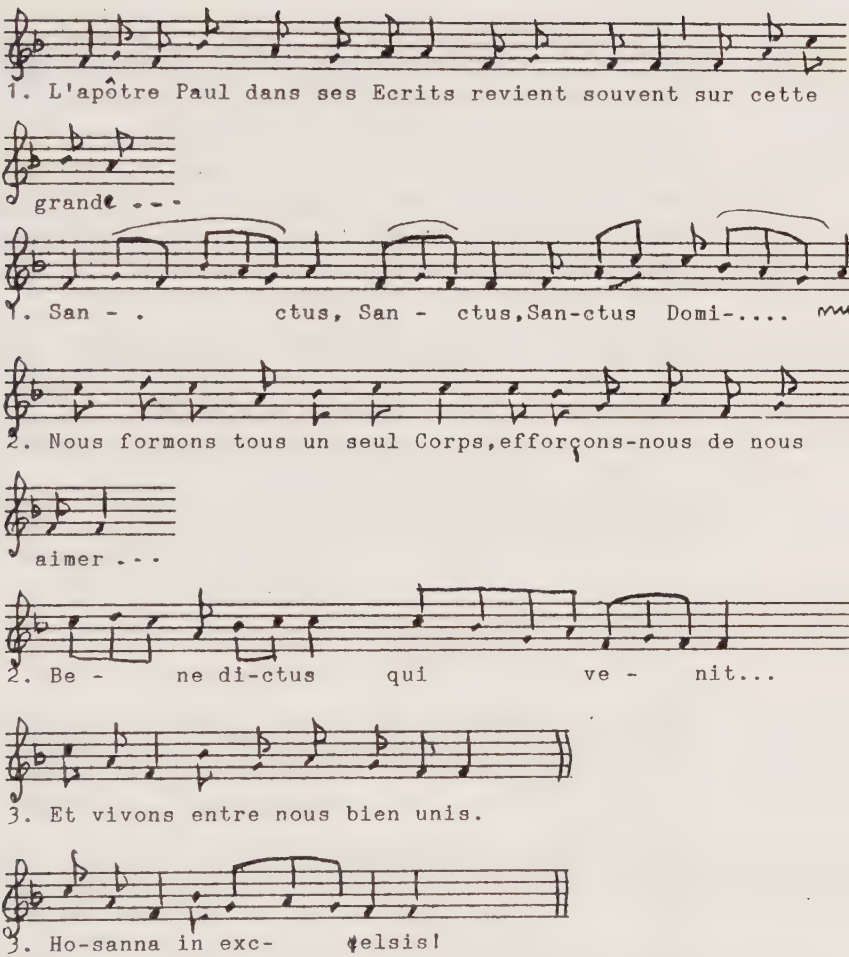
Par suite de comparaison et de plus d'éclaircissement, voici mises côte à côte les trois mélodies formant les trois parties de cette composition:

Initium: SOL SOL MI RE DO RE MI RE DO.
Sequentia: DO RE MI SOL LASOLLA SI DO SI LA SOL.
Clausula: SOL MI RE DO FA MI RE RE DO.
SOL MI RE DO FAMIT RE DO.

La forme A B A saute aux yeux. Le B est la plus développée par rapport à l'échelle de la mélodie.
La mélodie est écrite sur le 5e ton (lydien).

5. Epistola.

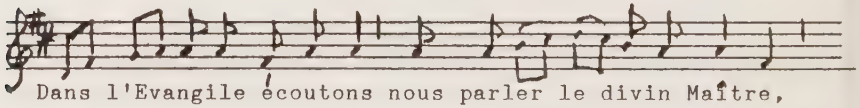
Le texte est un abrège de la théologie christologique concernant un thème très cher à Saint Paul: le Corps Mystique du Christ:
"L'Apôtre Paul dans ses Ecrits revient souvent: sur cette grande vérité: Nous formons tous un seul Corps en Notre Seigneur Jésus-Christ. Nous sommes fils d'un seul Père, efforçons-nous de nous aimer; aimons-nous bien avec sincérité. Et vivons entre nous bien unis."
La mélodie est encore une fois choisie dans la partie Ad libitum du Liber Usualis: elle est tirée du SanctusIII(118)

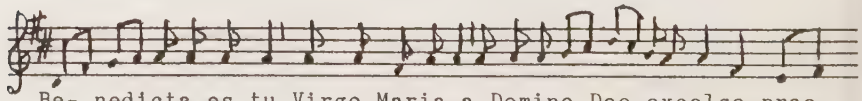

1. L'apôtre Paul dans ses Ecrits revient souvent sur cette
grande ...
1. San - . ctus, San - ctus, San-ctus Domi-....
2. Nous formons tous un seul Corps, efforçons-nous de nous
aimer ...
2. Be - ne di-ctus qui ve - nit...
3. Et vivons entre nous bien unis.
3. Ho-sanna in exc- celsis!

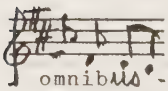
Nous nous trouvons une fois de plus en face d'une composition à trois parties dont la deuxième module sur la partie dominante de la mélodie et dont la dernière comprend la conclusion abrégée de la première. La forme A B A est l'ossature de cette mélodie. Elle est bâtie sur le 8e ton, cas unique, comme nous le verrons à la fin en faisant le bilan.

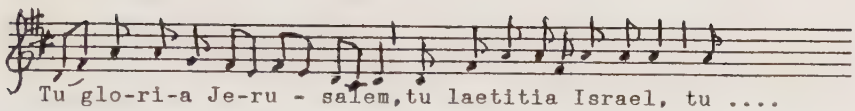
6. Evangelium:

Le texte nous invite à écouter la voix du Christ dans l'Evangile et à observer son précepte d'amour: "Dans l'évangile écoutons nous parler le divin Maître, cherchons à le connaître; observons tous ses préceptes. Montrons-nous réellement ses frères, ses disciples, ses amis: "Vous serez mes vrais amis, nous avertit le Fils de Dieu, si vous gardez mes préceptes". La mélodie revêt la forme tripartite chérie de l'auteur: A B A. Ici, plus que dans toutes les autres pièces précédentes l'Abbé Jean Ama a eu moins de peine à adapter sa composition puisque la mélodie type qui l'a inspiré, se présente déjà sous une forme idéale pour lui; car, la mélodie sera entièrement reprise par lui, dans subir de modification. Cette mélodie type est le Benedicta es tu, Virgo Maria (119). Le A forme le refrain; le B est l'unique couplet et présente aussi la partie la plus solennelle et le point culminant de la pièce.









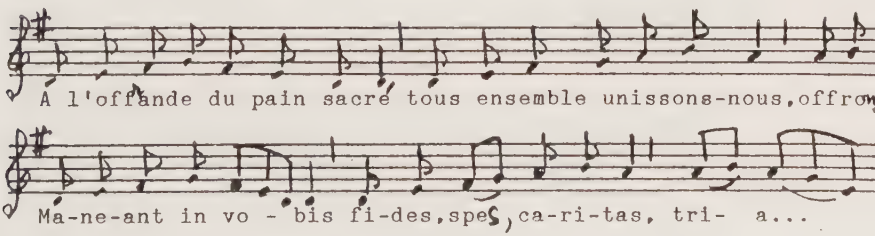
Ce motet qui chante les gloires de la Vierge Marie, bénie entre toutes les femmes de la terre, était connu des Petits-Séminaristes de Mva qui le chantaient pendant les saluts au Très Saint-Sacrement.

7. Offertorium:

Ce chant présente deux strophes se rapportant l'une à l'offrande du pain, l'autre à l'offrande du vin:

1. " A l'offrande du pain sacré tous ensemble unissons-nous, offrons à Dieu ce jour; sacrifions-lui tous nos mérites.
2. " A l'offrande du vin sacré tous ensemble unissons-nous, n'oublions pas d'y mêler quelques gouttes d'eau, nos sacrifices."

Ce paroles sont chantées sur la mélodie grégorienne de Maneant in vobis fides, spes caritas (120).

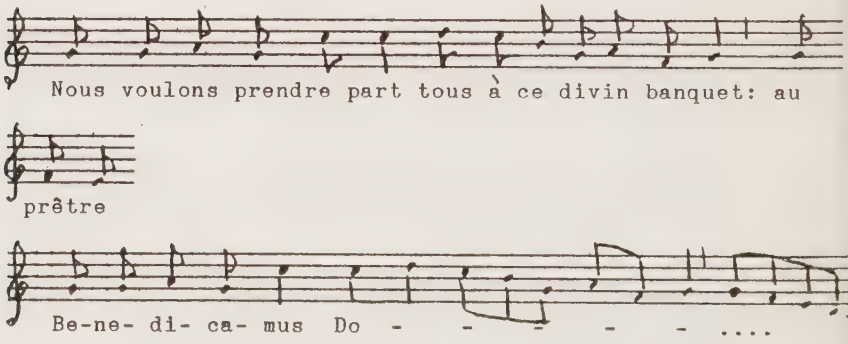


Il est très intéressant de noter ici que: de même que la mélodie du numéro 6 chante la Sainte Vierge Marie, mère de Dieu, la bénie entre toutes les femmes de la terre, de même la mélodie du numéro 7 chante, elle, l'exellence de la charité, la plus grande des trois vertus cardinales: la foi, l'esperance et la charité (121). Ainsi ces deux mélodies magnifient l'une le chef d'oeuvre de l'amour divin qu'est la Vierge Mère de Dieu, l'autre la Source de la

le Saint Sacrifice de la messe sous les signes du pain et du vin(122).

8. Orate fratres.

Le texte vient rappeler de nouveau à l'assemblee une participation plus étroite au Saint Sacrifice: "Nous voulons prendre part tous à ce divin banquet. Au prêtre du Seigneur restons unis d'esprit et de coeur." Nous avons déjà rencontré cette idée de participation au numero 1., ainsi que la mélodie du Benedicamus Domino sur laquelle le compositeur a arrangé le texte; ici encore, c'est une mélodie du Benedicamus Domino que nous retrouvons (123). On est enclin à penser qu'il y avait certainement dans l'esprit du compositeur un lien étroit entre les mots de participation unitaire avec le prêtre et le Benedicamus Domino; le deuxieme est comme l'écho mélodieux du premier.

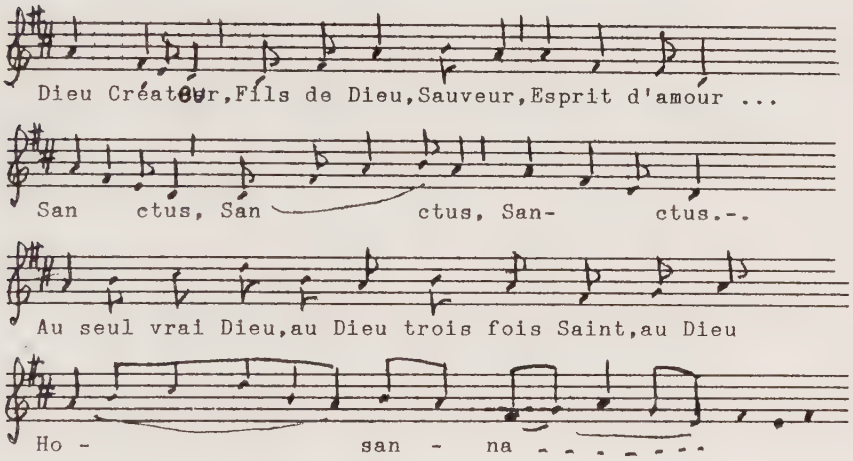


La mélodie est du Benedicamus des Vêpres solennelles(124).

9. Sanctus.

C'est une véritable petite hymne au Dieu trois fois Saint que ce petit motet admirablement arrangé par l'auteur, qui a encore su tirer le meilleur de la mélodie gregorienne du Sanctus de la messe XVII (125).

"Dieu Créateur, Fils de Dieu, Sauveur, Esprit d'amour, d'un coeur reconnaissant, nous vous adressons nos plus beaux chants. Aux chants des Anges et des Saints nous associons nos voix pour remercier le Roi des rois. Au seul vrai Dieu, au Dieu trois fois Saint, au Dieu d'amour triomphe et gloire a jamais."


Dieu Créateur, Fils de Dieu, Sauveur, Esprit d'amour ...
San ctus, San ctus, San- ctus.-.
Au seul vrai Dieu, au Dieu trois fois Saint, au Dieu
Ho - san - na

Cette fois-ci, le point culminant de la pièce se trouve, non plus dans la partie B, mais dans la partie C composée par Hosanna. L'auteur a eu soin de mettre à cette mélodie d'Hosanna in excelsis les plus belles qualités de Dieu: Dieu unique, vrai Dieu, Dieu trois fois Saint, Dieu d'amour, triomphe et gloire à jamais (126).
La forme du chant est A B C.

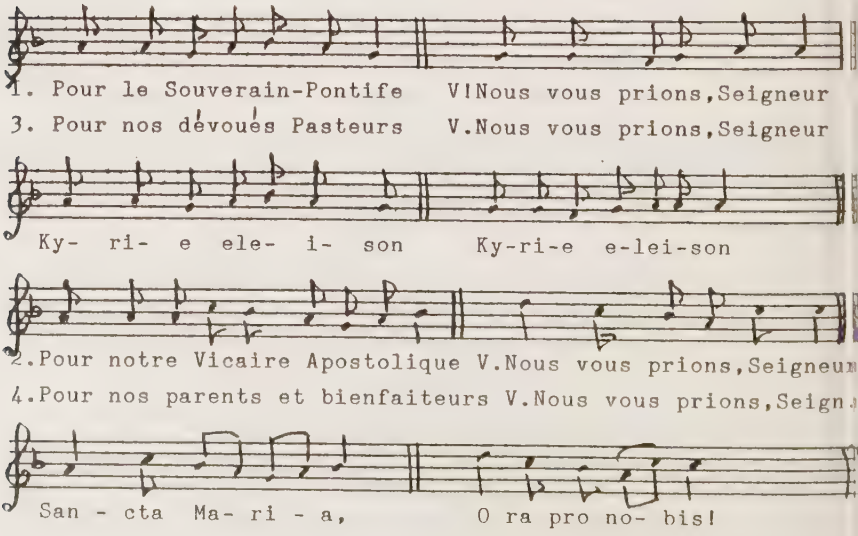
10. Memento des Vivants.

Pour cette prière universelle de l'Eglise, le compositeur a recours, non seulement à la forme, mais aussi à une des mélodies litaniques (127).

V. Pour le Souverain Pontife! R. Nous vous prions, Seigneur!
V. Pour notre Vicaire Aposolique! R.Nous vous prions, Seigneur!
V. Pour nos dévoués Pasteurs! R.Nous vous prions, Seigneur!

V. Pour nos parents et bienfaiteurs! R.Nous vous prions, Seigneur!
V. Avec tous les Saints nous vous supplions, Seigneur!
R.Comblez-nous de vos bienfaits!

Ces invocations allignent des noms auxquels les Petits-Seminaristes de Mva devront désormais s'habituer, car ils évoquent ceux qui seront plus tard leurs chefs hiérarchiques dans le ministère apostolique. Au Cameroun, en 1953, lorsque cette messe fut composée, il n'y avait pas encore d'éveques résidentiels. C'est pourquoi, nous rencontrons encore le terme de Vicaire Apostolique dans ces invocations. Les parents, ainsi que les bienfaiteurs qui sont cités à leur côté, se sont beaucoup dépensés pour faciliter la vie de leurs enfants au séminaire, en leur procurant assez régulièrement nourriture et habits Chaque Séminariste recevait un ou deux bienfaiteurs, de l'Oeuvre de Saint-Pierre, établie en Europe et en Amérique pour aider financièrement les Séminaristes des pays des missions. C'est donc très juste, de la part de ces Seminaristes de prier pour leurs bienfaiteurs et pour leurs parents.


1. Pour le Souverain-Pontife V!Nous vous prions,Seigneur
3. Pour nos dévoués Pasteurs V.Nous vous prions,Seigneur
Ky- ri- e ele- i- son Ky-ri-e e-lei-son
2.Pour notre Vicaire Apostolique V.Nous vous prions,Seigneur
4.Pour nos parents et bienfaiteurs V.Nous vous prions,Seign
San - cta Ma- ri - a, O ra pro no- bis!

Ces litanies avaient un très grand succès auprès des Séminaristes, soit parce qu'ils étaient heureux de prier pour leurs parents et bienfaiteurs, soit tout simplement parce que la mélodie ou bien la forme litanique leur plaisaient mieux.

II. Post Consecratoinem.

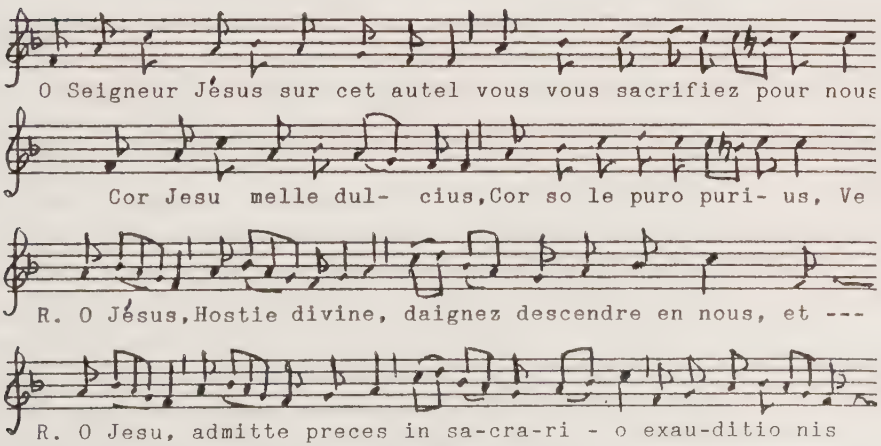
A partir de la Consécration, tous les chants qui suivent frappent par leur calme tranquille. La foi, l'humilité, l'espérance partagent tour à tour l'attention. La préparation à la Communion a commencé.

Le texte:

V. "O Seigneur, Jésus sur cet autel vous vous sacrifiez pour nous. Pain vivant venu du ciel pour consoler l'homme mort.

R. "O Jésus, Hostie divine, daignez descendre en nous, et renouvelez notre vie."

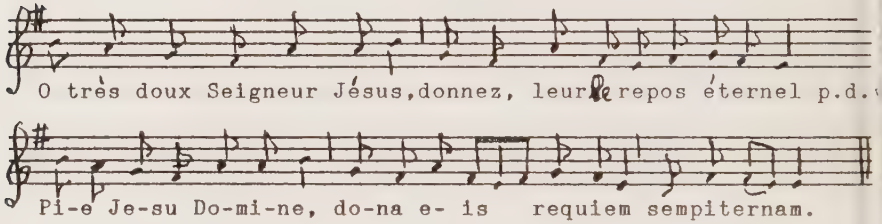
La mélodie: elle est tirée d'un motet au Sacré-Coeur de Jésus (128).


O Seigneur Jésus sur cet autel vous vous sacrifiez pour nous
Cor Jesu melle dul- cius,Cor so le puro puri- us, Ve
R. O Jésus,Hostie divine, daignez descendre en nous, et ---
R. O Jesu, admitte preces in sa-cra-ri - o exau-ditio nis

La forme de ce motet eucharistique est de A B.

12. Memento des Morts.

Monsieur l'Abbé Jean-Baptiste Ama fait intervenir ici la mélodie très connue des enfants et de tous les chrétiens du Cameroun, car elle était chantée après chaque exercice du chemin de croix fait en commun: Pie Jesu Domine (129). Les paroles sont presque mot à mot la traduction du texte latin: "O très doux Seigneur Jésus, donnez-leur le repos éternel près de vous au ciel."

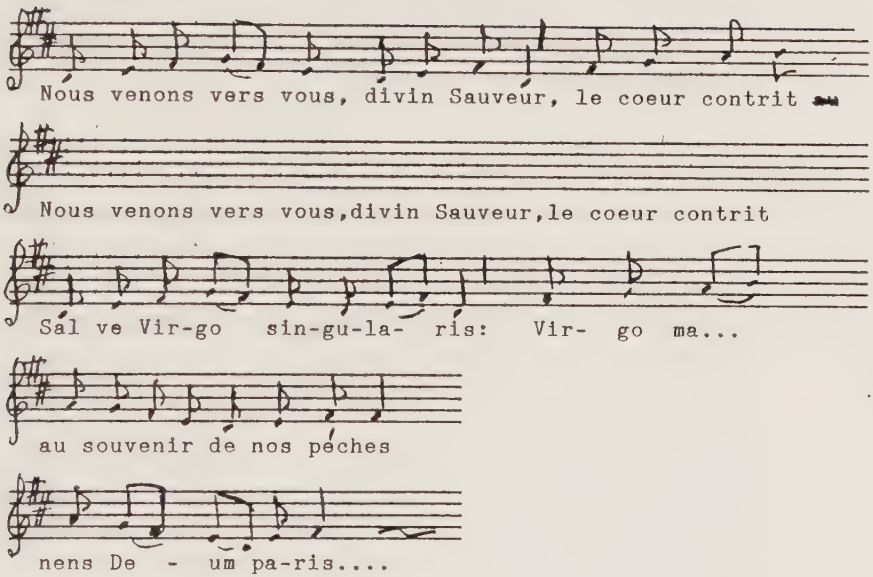


Il faut aussi noter ici que ce petit motet, le plus court de tous les chants de cette messe, n'est en somme que la partie finale d'un seul et même motet, comprenant à la fois le numero 2 et le numero 12 (130), qu'on avait coutume de chanter entièrement à la fin du Chemin de croix (131). Il est écrit sur le premier ton.

13. Agnus Dei.

Le texte se chante à la place de l'agnus Dei, mais les paroles traduisent davantage les sentiments du Domine, non sum dignus: "Nous venons vers vous, divin Sauveur, le coeur contrit au souvenir de nos péchés. Nous vous en supplions, rendez-nous dignes. Un seul mot de vous nous permettra de recevoir le Sacrement de votre amour. O daignez nous rendre dignes!" Ces paroles avaient surement été composées en fonction de la mélodie et la structure du motet marial, Salve, Virgo singularis (132). Car le nombre de syllabes correspond parfaitement au nombre de notes contenues dans la

mélodie de ce motet.


Nous venons vers vous, divin Sauveur, le coeur contrit
Nous venons vers vous,divin Sauveur,le coeur contrit
Sal ve Vir-go sin-gu-la- ris: Vir- go ma...
au souvenir de nos péches
nens De - um pa-ris....

La forme est A. Après le motet marial Benedicta es tu, Virgo Maria (133), c'est maintenant au tour de Salve, Virgo singularis d'insprier le compositeur Jean-Baptiste Ama. Ceci ne surprendra personne; car en jetant un rapide coup d'oeil sur la liste de ses chants préférés, qu'il avait eu soin d'enregistrer, on s'apercoit que son repertoire marial était le plus fourni (134) de tous. Toutefois, on peut se demander, à la suite du choix particulier de l'auteur pour ce motet marial s'il n'avait pas voulu établir d'une manière à lui, un lien entre le sentiment total d'humilité et l'attitude d'accueil de Marie au moment de recevoir dans son sein virginal, après le message angelique, celui-la même que le ciel et la terre ne peuvent contenir (135), sentiments exprimés par ces quelques mots: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum! (136), avec ces paroles d'humilité du Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea (137). De même l'attitude d'âme de Marie doit être exemplaire pour le

chrétien qui doit accueillir le Christ, de même le compositeur a voulu infuser à son texte quelque chose d'évocateur de cette attitude mariale, en choisissant justement cette mélodie mariale.

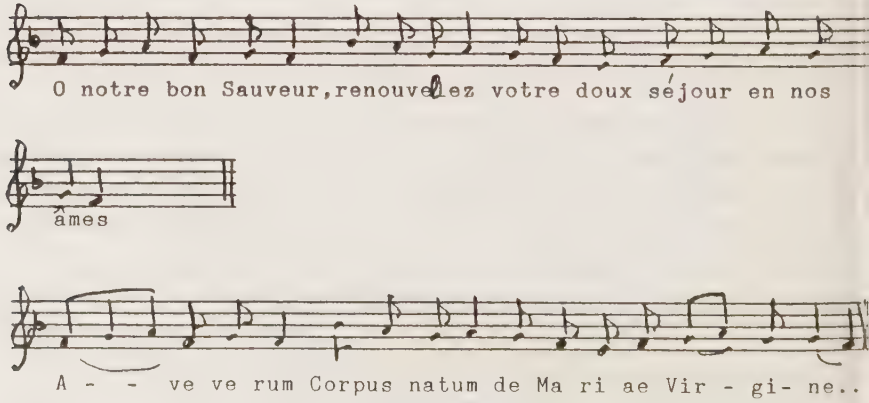
14. Communion.

Le texte de la Communion est comme la conséquence normale du texte précédent. Après avoir bien accueilli Jésus dans la Communion, le chrétien l'invite pieusement à commencer son travail de transformer son coeur, pour le rendre semblable au sien:

" O notre bon Sauveur, renouvelez votre doux séjour en nos ames.

Votre présence en nous, Seigneur Jésus, nous obtient de nouvelles grâces. O Jésus très bon, Coeur très aimant! Par l'effet nouveau du Sacrement, transformez chacun de nos coeurs. Rendez-le semblable au vôtre."

Ce texte est chanté sur la mélodie de l'Ave verum Corpus natum de Mariae Virgine (138). L'analogie avec Marie continue, elle qui a porté son Fils Jésus-Christ plus dans sons coeur que dans son corps (139); ainsi doit aussi demander le fidele qui a recu le Christ, que Celui-ci transforme et améliore son coeur.



Ici,l'auteur a abrégé la mélodie, en ne prenant que les deux vers du début, se chantant A A et les trois dernières invocations de cette séquence: O Jesu dulcis, O Jesu pie, O Jesu fili Mariae! Elles se chantant BBC. Ce motet est écrit dans le 6e mode.

15. Actio de grâces.

Pour la première fois nous rencontrons la forme Responsum breve au cours de la revue des chants de cette messe.

Le texte:

R1 : "CE qui me vient de vous, je vous le remets, mon Dieu:
R2 : "Mes biens, ma liberté, toute ma vie!
V1 : "A votre Majesté je me soumets volontiers! - R2
V2 : Que rendre à Dieu, O Seigneur, pour tant de bienfaits, pour tant et de si grandes grâces?" R1 et R2.

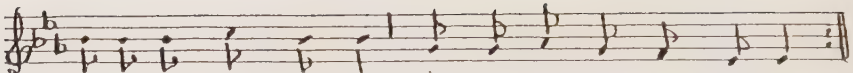
La mélodie:
L'abbé Jean Baptiste Ama a choisi à cet endroit la mélodie du Responsum breve du temps de Noël, sur le ton spécial du Vesperale des Moines bénédictins d'Engelberg (140).
Elle se chante sous la forme: R1 + R2; V1 + R2; V" + R1 + R2.

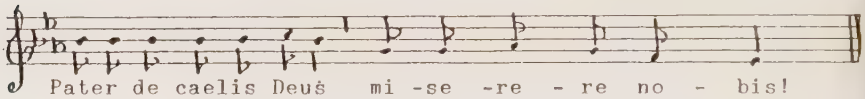
16. Bénédiction finale.

La bénédiction finale se chante sous forme d'invocation litanique avec réponse: forme A A.

" Que le Dieu tout-puissant, Père et Fils et Saint-Esprit daigne nous bénir, nous combler de tous ses dons!"

La mélodie est tirée des Litanies de la Sainte Vierge (141).





17. Dernier Evangile.

Pour finir sa composition, l'auteur revient sur sa forme préférée A B A. Dans la mélodie le B évolue jusqu'à la dominante, tout comme dans les cas que nous avons eu l'occasion de rencontrer dans les pages précédentes.

Le texte:

R. "O Jésus vivant dans nos coeurs, augmentez notre ferveur, notre courage. Accordez-nous un nouveau gage de sainte joie, de douce paix: avant-goût du bonheur du ciel."

V. De tout péché détournez-nous. A la mort appelez-nous. Et dans le ciel admettez-nous. Pour toujours recevez-nous!

R. .....

La melodie: C'est celle du motet pascal Isti sunt agni novelli (142). L'Abbé Jean-Baptiste Ama avait déjà enseigné ce chant en latin aux Petits-Séminaristes qui en connaissaient donc la melodie. Bien que ce soit une melodie du temps pascal, elle pourrait tout aussi bien se chanter comme motet des fêtes mariales. En effet, sur les trois couplets qui le composent, deux célèbrent la Vierge Marie. Il est très frappant de voir comment l'auteur de ce texte a fait l'effort de véritable formation et d'authentique éducation chrétienne pour cette jeunesse dont il était chargé.

La "Messe des Seminaristes", par l'Abbé Jean-Baptiste Ama. Mvaa 1953.

Titres	Rubriques	Mélodies	Ton	Sources
1. A ce sacrifice du doux Sauveur	Introitus	Benedicamus Domine	5.	Liber Usualis, p.130.
2. Pardonnez, Seigneur	Confiteor	Parce,Domine	1.	Liber Usualis, p.1560.
3. Dieu tout- puissant	Kyrie			
4. Gloire à Dieu	Gloria	Firmator sancte	6.	Liber Usualis, p.77
5. L'Apôtre Paul dans ses Ecrits	Epistola	Gloria De Angelis	5.	Liber Usualis, p.35
6. Dans l'évangile écoutons	Evangile	Sanctus III,ad libitum	8.	Liber Usualis, p.85
7. A l'offrande du pain sacré	Offertorium	Benedicta es tu,Virgo Maria	5.	Besnier p.310
8. Nous voulons prendre part	Orate,fratres	Maneant in vobis	5.	Besnier p.387
9. Dieu Créateur,Fils de Dieu	Sanctus	Benedicamus Domino(inII.Vesp.	5.	Lib.Us. p.130
10. Pour le Souverain Pontife	Memento viventium	Sanctus Adventus	5.	Lib.Us. p.50
11. O Seigneur Jésus sur cet autel	Post Consecrat.	Litanies du Sacré-Coeur	6.	Th.Gaschy, p.433 5e ch.
12. O très doux Seigneur Jésus	Memento Mortuorum	Cor Jesu,melle dulcius	6.	Besnier p.277
13. Nous venons vers vous	Agnus Dei	Pie Jesu Domine	1.	Lib.Us. p.1187
14. O notre bon Sauveur	Communio	Salve Virgo singularis	5.	Besnier p.306
15. Ce qui me vient de vous	Gratiarum Actio	Ave verum Corpus natum	6.	Lib.Us. p.1561
16. Que le Dieu-tout-puissant	Benedictio finalis	Répons bref (Adventus)	4.	Lib.Us. p.243
17. O Jésus vivant dans nos coeurs	Dernier Evangile	Litanies du Sacré-Coeur	6.	Th.Gaschy, p.428
		Isti sunt agni novelli	6.	Besnier p.352

3. Points de comparaison entre la Messe des Ecoliers et la Messe des Séminaristes.

1. Tous les deux compositeurs se sont inspiré des chants grégoriens.

2. Nombre de modes grégoriens employés:

Messe des Ecoliers: 16 chants.

1.Ton	2.Ton	3.Ton	4.Ton	5.Ton	6.Ton	7.Ton	8.Ton
1	0	1	0	4	9	0	0

Messe des Séminaristes: 17 chants.

1.Ton	2.Ton	3.Ton	4. Ton	5. Ton	6.Ton	7.Ton	8.Ton
2	0	0	1	6	5	0	1

3. On remarque la prédominance du mode lydien et du mode myxolydien dans les deux compositions, alors que les quatre premiers et les deux derniers modes sont plutôt rares, quand ils ne manquent pas complètement, comme c'est le cas du 2e et du 7e modes.

4. Les deux auteurs ont tous préféré la forme syllabique à la forme neumatique, parce que celle-là leur a semblé plus facile et donc plus adaptée aux enfants.

5. Ils ont adopté tous deux le style cantilation, car c'est lui qui donne couleur et relief aux paroles et c'est lui aussi le mode par lequel s'exprime le Beti dans un chant meditatif et serieux, ou le mot est seul à inspirer la mélodie et à imposer son rythme naturel.

6. La "Messe des Ecoliers" et la "Messe des Séminaristes" étalent un fort large emploi du Liber Usualis. C'est certainement là l'un des plus remarquables témoignages soulignant à quel point le chant grégorien était soigné et cultivé dans les seminaires du Cameroun.

7. Après le Liber Usualis un autre manuel de chants a été utilisé au moins deux fois par les deux compositeurs, c'est le Paroissien des Fidèles qui est l'oeuvre du Père Théophile Gaschy. C'était un livre qui servait beaucoup au Petit-Seminaire d'Akono, tant pour ses cantiques en français que pour ses motets en latin. Alors que Essomba se laisse inspirer par les mélodies de trois chants de ce livre, c'est plutôt deux mélodies litaniques du Sacré-Coeur et de la Sainte Vierge qui trouvent les préférences de Ama.

8. Monsieur l'Abbé Ama était plus outillé. Il avait tiré ses mélodies nos. 6,7,11,13 et 17, soit cinq en tout des Recueils de Cantiques et Motets dont l'un est de Delporte et l'autre de Besnier. Ce dernier était en usage au Grand-Séminaire de Yaoundé, tandis que le premier avait été remis à Ama par le Père Roger Mille, Directeur du Petit-Seminaire de Mva. Celui-ci avait certainemant dû apprécier les chants de ce petit livre pendant son séjour au Scolasticat des Pères du Saint-Esprit à Chevilly-La-Rue, près de Paris. En effet, lorsque j'y passai un an plus tard, je remarquai que Delporte était à Chevilly-La-Rue ce que Besnier était à Saint-Laurent de Yaoundé ou bien ce que Gaschy était à Akono.

9. Les deux Messes comptent chacune 17 chants basés tous sur les différents moments liturgiques de la cérémonie. Toutefois, l'Abbé Essomba, dans son numérotage, avait rangé sous le seul numero 8 et le chant du Sanctus et celui du Memento des Vivants, on se demande bien pourquoi. C'est cette erreur de numérotage qui fait que le dernier chiffre obtenu est 16, alors qu'en réalité le nombre de chants est 17.

10. Les chants des deux Messes ont été composés pour être accompagnés sur l'harmonium. A Mvolyé, nous le savons déjà, c'est l'organiste Etienne Nnomo, formé par les Pères Pallotins allemands vers 1910. A Mva, lorsque

l'accompagnais la plupart du temps sur l'harmonium, alors que le compositeur lui-même la dirigeait.

11. A part l'une ou l'autre exception, tous les chants ont la forme de petit motet, à caractère antiphonal, une mqnodie simple et facile à chanter pour les enfants. Ceux qui font ainsi exception sont ou bien de structure litanique ou bien de structure Répons bref ou enfin de structure responsoriale.

12. Les deux compositeurs n'ont jamais hésité a "troper" les parties "vocalisees" ou du moins comprenant des neumes composés, pour garder le principe "une note, une syllabe" jusqu'au bout.

4. Jean-Baptiste Obama, compositeur et théoricien.

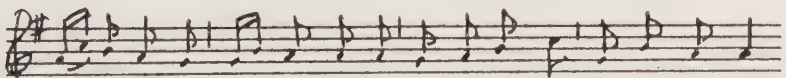
Une chose est certaine: Jean-Baptiste Obama est jusque dans les années 1960 environ le seul musicien camerounais et on pourrait même dire qu'il est le tout premier a être à la fois et compositeur et théoricien. C'est donc dans ces deux aspects que nous allons suivre ses activités musicales.

1. Le compositeur.- Jean-Baptiste Obama ne nous a pas livré ses compositions de cantiques; C'est bien dommage! Il regette lui-même de n'avoir pas eu assez de temps pour les faire éditer avant d'entrer au Noviciat des Pères dominicains du Saulchoir près de Paris. Car, désormais, s'il parle encore de la musique, ce sera plutôt dans le domaine de la théorie et de la recherche (144). De tous les cantiques qu'il avait composés, il ne nous reste que quatre mélodies, qu'il avait lui-même enseignées à la cathedrale de Mvolyé, en 1954. Ils sont ainsi répartis: un cantique à Saint-Joseph, un cantique de Communion, un cantique d'adoration eucharistique et un dernier qui célèbre la charité. C'est dans cet ordre que nous allons les suivre:

1.

A Nti wam Ye-su,za te ma he ngu.
Mon Seigneur Jésus,viens me donner de la force...

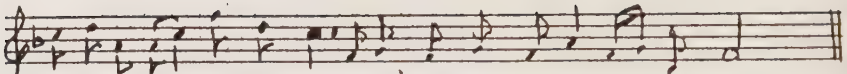
2.



A bekristen,lug'ne Nkode,Zamba ye nyol,Zamba ye mod
Chretiens,louez le Sauveur,Dieu et Chair,Dieu et Homme.

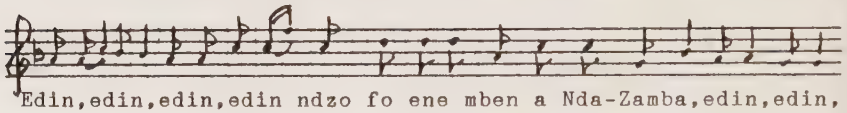
3.

A Yosef O,nton Yesu,nnom Nyia Nkode O,ovuma!....
Joseph,tuteur de Jesus,epoux de la Mere du Sauveur,....



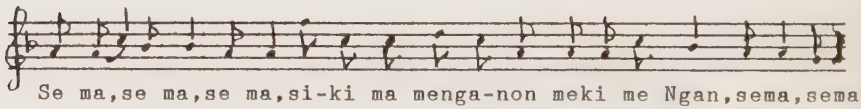
A Yosef Ó,nkal-Minson,okalèga Nda-Zamba ya nnam won.
Joseph,protecteur de Mission,protege l'Eglise de notre pays!

4.



Edin,edin,edin,edin ndzo fo ene mben a Nda-Zamba,edin,edin,
l'amour,l'amour,l'amour,c'est l'amour qui est ce qu'il y a
plus beau dans l'église, l'amour,l'amour,l'amour!

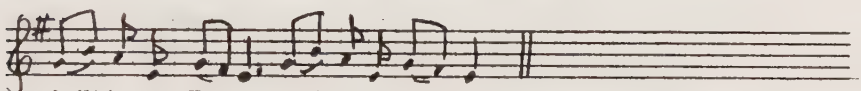
Voilà les seules mélodies de cantiques de Jean-Baptiste Obama que nous avons pu reproduire de mémoire. Les trois premiers cantiques sont des créations entièrement nouvelles depuis le texte jusqu'à la mélodie. Le dernier, le quatrième, a ceci de particulier que la mélodie est traditionnelle, mais construite cette fois sur un texte nouveau et religieux. Et c'est la toute première fois que cet essai d'adaption a lieu dans la liturgie au Cameroun. La mélodie est tirée d'une chante-fable Beti: le crocodile était sorti de chez lui pendant un long moment. Quand il revient de nouveau, il remarque que ses oeufs avaient disparu. Il porte l'affaire en justice devant la cour de tous les animaux, presidée par le lion. Chaque animal est prié de venir declarer si c'est lui le voleur d'oeufs du crocodile.
Et voici ce qu'il chante:

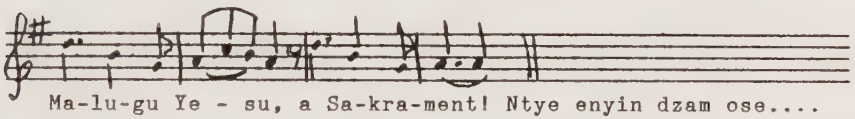


Se ma,se ma,se ma,si-ki ma menga-non meki me Ngan,sema,sema
Pas moi,pas moi,pas moi,C'est pas moi qui ai pris les oeufs
de Ngan pas moi, pas moi, pas moi.

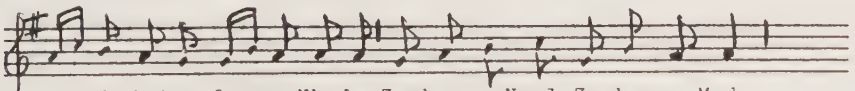
L'adaption de vouvelles paroles a cette vieille mélodie s'est faite d'une façon presque parfaite. En effet, la loi des accents toniques a été respectée du début jusqu'à la fin. Si la source d'inspiration est si évidente pour le

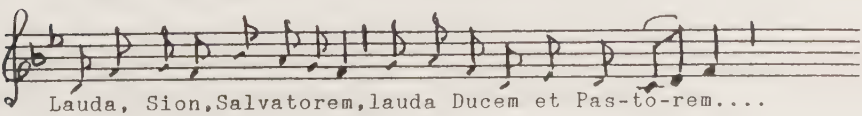
quatrième cantique, elle l'est beaucoup moins pour les trois premiers. Cependant leur allure, tout comme leur comportement mélodique et rythmique, nous rappellent certains souvenirs grégoriens et de quelques cantiques Ewondo. Ainsi le premier cantique nous pousse à faire le rapprochenment suivant, avec le cantique Ewondo, numéro 40 (145):





La ligne mélodique est presque identique dans les deux chants. On est frappé de retrouver le mot Yesu non seulement à la même place, mais aussi avec la même mélodie dans les deux cantiques. La brièveté du cantique de Jean-Baptiste Obama par rapport au cantique numero 40 du livre des Cantiques Ewondo, témoigne dans doute de l'hésitation et de la prudence qui entouraient le jeune compositeur des années 1950, qui cherchait encore sa voie, plutôt qu'il ne l'avait encore trouvée. La carence de couplets en est aussi un témoignage. Le cantique numéro deux a, lui, l'allure d'un motet grégorien, allure tranquille et solennelle comme nous offre la séquence de Saint Thomas d'Aquin que l'on chante à la Fête-Dieu:





II. L'experience musicale de L'Abbe Jean-Baptiste O b a m a.

Le Grand-Seminaire St. Laurent de Myolye nous fournit, après l'Abbé Frédéric Essomba, un autre musicien compositeur en la personne de l'Abbé Jean-Baptiste Obama.

Son action musicale semble se porter sur la composition de "Nouveaux Cantiques Ewondo". Ils sont dits "Nouveaux" par rapport au recueil des tout premiers cantiques publiés en 1936 comme nous avons vu au premier chapitre. Monsieur l'Abbé Obama ne se prive pas d'admiration à l'égard du chant grégorien.

En effet, c'est par rapport à lui qu'il semble bâtir sa théorie et sa technique nouvelle de notation (146). Mais, avant d'en arriver là, il a eu d'abord à répondre à plusieurs questions qu'il s'était posées:

1. Pourquoi le chant grégorien a si bien réussi chez les Beti?
2. Ce succès provient-il du génie de la langue latine? ou du rythme binaire et ternaire des neumes grégoriens? Ou alors du caractère modal de son plancher mélodique?

1. Le succès du chant grégorien à Yaounde.

Nous savons déjà que ce n'est pas par hasard que le chant grégorien s'est très rapidement répandu dans tous les coins du Cameroun. Les chapitres précédents nous ont assez montré l'intense activité qui en a facilité l'expansion. Je cite de nouveau quelques Institutions ou le chant grégorien était activement enseigne: les écoles catholques, les Séminaires, les Noviciats, les "Sixa".

Monsieur l'Abbé Jean Obama, au moment où il entreprend ses compositions de Nouveaux Cantiques, compte derriere lui huit années de Séminaire et deux années d'expérience pastorale. Ancien écolier de l'Ecole St.Joseph de Mvolyé, il avait déjà connu sa joyeuse ambiance des chants tant profanes que religieux.Au Petit-Séminaire St. Joseph d'Akono (situé à 64 km. de Yaoundé), il apprit pour la première fois à solfier et à chanter à l'aide des notes. C'est là qu'il apprit, sous la houlette du Père Joseph Bohn, l'analyse des groupes des neumes grégoriens; il s'initia aussi à l'accompagnement du chant grégorien sur l'harmonium. Ainsi il avait acquis beaucoup de connsaissances musicales, qui lui permirent d'être nommé Maître de Chapelle au Grand-Seminaire St. Laurent de Mvolyé.

Pendant son année de stage pastoral qu'il passera à la Mission d'Efok (46km. de Yaoundé), il sera nommé Maître de Chapelle et va s'occuper du chant à l'Ecole et au "Sixa". Comme il l'avait déjà fait jadis à la Mission de Mvolyé et plus tard à la Mission d'Akono, il remarque aussi qu'à Efok les gens se sentent très à l'aise avec le chant grégorien.Ce qui le frappe davantage, c'est que tous ces gens chantent sans s'embarrasser de livres ou de notes et ne semblent avoir pour seul guide que leur oreille. Certes, ils chantent le grégorien sans prétendre aller jusqu'à rivaliser de perfection technique avec les deux Séminaires d'Akono et de Mvolyé. La fréquence des répétions fait en sorte que les paroles et la mélodie soient retenues par coeur dans un temps plus ou moins long. Ils sont instinctivement aidés par la pratique de la tradition orale, des chansons improvisées, des contes et des fables, où l'oreille a tant de part à prendre. Et il faut reconnaitre que le succès du chant grégorien que l'Abbé Jean-Baptiste Obama a personnellement vécu dans trois étapes différentes du District de Yaounde (Mvolye,Akono et Efok) s'était étendu dans toute l'immense Subdivision du Nyong et Sanaga, territoire des Beti.

Les conversions au christianisme qui se faisaient en masse aidaient beaucoup à la propagation du chant grégorien, grâce au processus habituel que nous conaissons déjà: des Ecoles, des Sixa, des catéchumenats. On ne dira, certes, pas assez le rôle très important qu'ont joué et jouent encore de nos jours ces différentes Institutions missionnaires pour l'oeuvre évangélisatrice proprement dite. Le chant liturgique est là pour venir embellir les cérémonies des sacrements et la célébration des Offices de l'Eglise et plus particulierement celui de la messe. Mais ceci est un fait de l'Eglise universelle dans le monde entier. Il faut cependant reconnaître que le chant grégorien a fait faillite parci, par-là dans quelques pays. C'est justement cet echec, qu'il a essuyé plusieurs fois ailleurs dans d'autres coins du monde, qui augumente merveilleusement l'éclat de son immense succès du Cameroun et fait retentir cet écho partout à travers des observateurs de tout bord. En effet, un peu partout, les Missionnaires ont utilisé les mêmes moyens et les mêmes méthodes qui furent employés au Cameroun, mais les résultats eurent moins de bonheur. Et tous les visiteurs étrangers étaient unanimes pour remarquer ce fait particulier des chrétientés camerounaises: l'extraordinaire popularité du chant gregorien.

2. Ce Succès du chant grégorien est-il dû à la langue latine?

Monsieur Jean-Baptiste Obama, sans vouloir minimiser l'action très dynamique des agents propagateurs du chant grégorien dans tout le pays du Cameroun, se demande plutôt si le succès de ce chant chez les Beti ne proviendrait pas des raisons d'ordre psychologique! Si c'est le cas, le plain-chant devra traduire d'une facon ou d'une autre quelque chose de la culture Beti. Pour le cas qui nous concerne ici, il s'agirait ou du texte ou de la musique.

Le latin est une langue à un seul accent tonique qui intervient à une place bien déterminée sur une syllabe d'un mot, place qui varie selon que le mot en question compte une, deux trois ou plusieurs syllabes.

La langue Ewondo a des règles tout à fait différentes. Ici, ce ne sont pas les syllabes qui sont accentuées, mais les mots eux-mêmes. Cet accent n'est pas tonique, mais tonale. Selon l'exigence du mot, cet accent peut être haut, bas ou entre les deux: bas-haut ou haut-bas.

La langue latine n'est donc pas comparable à la langue Beti, car, elles ont toutes deux des mécanismes différents: la première applique la méthode mensurelle, tandis que la deuxième applique le systhème tonale.

3. Ce succès du grégorien serait-il dû à son rythme?

Le rythme grégorien consiste essentiellement en mouvement binaire ou ternaire. Tout l'art d'un motet sera dans l'équilibre obtenu par l'emploi combiné de ces deux mouvements, tout au long de cette pièce.

Par contre, le Beti, bien que possédant ces deux rythmes dans ses chants, utilise l'un ou l'autre, jusqu'à la fin, et non les deux à la fois, à la manière du plain - chant. C'est justement cet emploi de deux rythmes differents qui est l'une des principales causes, qui rendent si difficile l'exécution correcte du chant grégorien pour des gens habitués au rythme de danse, au rythme régulier.

Comme nous allons voir dans le prochain chapitre, les Beti emploient volontiers le polyrythme dans sa musique instrumentale. Mais ceci regarde la polyphonie et c'est pourquoi nous n'y insistons pas ici. Essayons de chercher dans la structure même de la mélodie ce qui nous préoccupe.

4. Ne serait-ce peut-être pas le systeme modal du chant grégorien qui aurait favorisé ce succès?

C'est du moins ce que semble souligner Jean Obama dans son article. Il reconnait des affinités modales entre le chant grégorien et la musique traditionnelle camerounaise (147). Il va même un peu trop loin quand il écrit: "...J'en ai conclu que notre musique africaine pourrait n'être, au fond, que du plain-Chant réglé par une mesure rigoureuse". Et c'est sur ce principe qu'il se basera pour faire ses premières compositions et pour choisir une transcription originale. Dans ses " Cantiques Ewondo", Jean-Baptiste Obama s'est servi de la technique de transcription grégorienne, hormis la technique originale des neumes. Il a fait une espèce de mariage entre la technique grégorienne et la technique moderne de transcription, et c'est là son originalité. Car, il a adopté les quatre lignes et les clefs grégoriennes d'une part, et le système moderne de notation, d'autre part. Avouons tout de même que c'est original! (148). Malheureusement, toute tentative de ma part faite à plusieurs reprises auprès de l'auteur- theoricien pour avoir quelques exemples, est restée vaine. La réponse a toujours été la même: "C'est très difficile de se retrouver maintenant dans ses archives qui remontent jusqu'en 1950!" C'est ainsi que malheureusement, je n'ai sous la main actuellement aucun exemple à fournir, concernant cette théorie Jobienne. Déjà en 1947, il avait composé pour l'orchestre des balafon du Petit-Séminaire d'Akono, une espèce de morceau à trois parties, genre "caccia", que tout le monde avait surnommé "Prairie Jobienne" (149).

Remarques et critiques.-

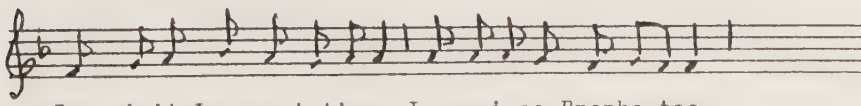
1. Les Beti du Cameroun figurent parmi les tribus d'Afrique dont le système de la musique vocale et instrumentale est des plus développés. On retrouve chez eux presque tous les genres de la musique vocale, comme on le constatera dans le prochain chapitre. Son genre dit lyrique, en particulier, se rapproche le plus du chant grégorien.

Ceci nous ramène, pour plus de détails, à la deuxième remarque, que je considère, pour ma part, comme très importante.

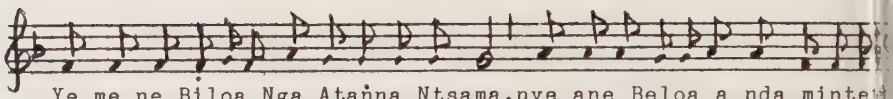
2. La forme récitative.- Si la forme la plus simple est la forme récitative, on ne doit pas oublier que cette forme est plutôt d'ordre générique que psychologique. C'est dans son caractère de dépouillement de tout rythme compliqué, qu'il faut prendre ici le mot simple. En effet, le Beti est aussi à l'aise dans un chant à rythme simple, qu'à un autre à rythme compliqué. A part cette allure de tranquillité et de calme ou de simplicité, il faut aussi noter un autre dépouillement , c'est celui de notes qu'on pourrait qualifier d'ornementation, telles qu'on trouve dans des neumes grégoriens. C'est sur cette forme récitative que sont généralement construites les mélodies des berceuses Beti (150) et la plupart des Minkana, partie-chant des fables traditionnelles (151).

Le prochain chapitre nous montrera la structure mélodique du chant récitatif Beti. Aussi, je ne m'étendrai pas trop longtemps là-dessus à cet endroit.

Je dois seulement souligner ici que cette forme récitative est celle qui peut se comparer le mieux avec le chant grégorien et même avec les Lamentations hébraïques. Car, ils se retrouvent tous dans le type que nous pouvons qualifier ici de psalmodique. Trois tons les caractérisent: le Fa - SOL-LA. La mélodie évolue autour des ces trois notes, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous.



In- cipit La-men-tati-o Je-remi ae Prophe-tae.



Ye me ne Biloa Nga Atanna Ntsama,nye ane Beloa a nda minte

J'ai essayé d'énumérer dans les lignes qui vont suivre les raisons, à mon avis, profondes, qui ont surtout corroboré les succès du chant grégorien chez les Beti du Cameroun. Bien que d'ordres divers, elles concourent toutes au même résultat:

a) Langue tonale.-

On ne le dira jamais assez: la langue Beti est une langue tonale où chacun de ses mots est déjà à lui seul une petite mélodie. Cette mélodie montera ou descendra, selon les exigences du mot qui la commande. Ainsi, un discours ou bien une conversation à plusieurs donneront à une oreille musicale un petit concert amusant. Cet effet musical se fera encore mieux sentir dans une acclamation ou une prière collective. En effet, les voix descendent, montent et reviennent avec une harmonie et un rythme qui ne laissent pas l'obervateur indifférent. Le père Luitfrid Marfurt, dont nous avons parlé déjà à plusieurs reprises, un matin avant la messe du dimanche, entendant plus de cinq cents personnes réciter la prière du matin, en commun, selon l'usage, avait été émerveillé par cette espèce de mélodie très simple, qui remontait, revenait et redescendait avec une telle précision et un tel accord, qu'il demanda au Père Beda Hagues, Directeur de chant avant lui: "Quels sont donc ces psaumes qu'ils chantent si bien?"
Et le Père lui répondit que les chrétiens ne chantaient pas des psaumes, qu'ils récitaient tout simplement leur prière du matin.

Parfois la mélodie monte d'une petite tierce au-dessus de la note qui tient lieu de teneur (152) ou alors parfois elle descend d'une quarte ou d'une petite tierce

pour aboutir de nouveau sur la tonique (153).
Tout cela est commandé par le mot qui est comme le support de la mélodie. Cela se comprend davantage encore si le mot en question a à la fois plusieurs accents toniques différents. On comprend alors pourquoi le Beti se trouve parfaitement à l'aise quand il s'agit de psalmodier sur les tons lydiens, doriens ou phrygiens. Car ces tons anciens ou modes grégoriens lui rappellent ceux de sa propre musique. Ainsi on peut conclure, sans crainte de trop se tromper, que verbal, tonal et modal se trouvent bien à leur place ici. Car la musique traditionnelle africaine, aussi bien que le chant grégorien, n'existent toutes deux qu'en fonction de la parole (du verbe).
La musique traditionnelle africaine et le chant grégorien respectent toutes deux mélodiquement et rythmiquement le mot dont ils dépendent (tonal).

b) La musique traditionnelle africaine et musique grégorienne procèdent par intervalles très rapprochés et excluent tout chromatisme. Il faut encore ajouter que le caractère homophone du grégorien rappelle bien nos chants lyriques traditionnels. Le caractère social du chant grégorien vient à souhait à l'encontre du chant coutumier Beti qui est déjà en lui-même un chant social, quelque soit le genre dont il dépend, le sexe qui le chante ou bien la fonction qu'il exerce.

Un autre point de comparaison, pour finir, c'est la caractère antique et traditionnel, qui est le propre de la musique traditionnelle africaine et du chant grégorien, qui se basent uniquement sur la parole immuable et échappent ainsi aux caprices et vicissitudes des temps et des modes.

Il faut aussi dire, je crois, que la musique traditionnelle africaine jouit en général de l'anonymat du compositeur,

ce qui lui confère une certaine vénération de la part des générations futures qui l'apprennent de pères en fils, comme un patrimoine de la race. Cet anonymat est retrouvé par le Beti, chantant le grégorien dans une langue mytérieuse, le latin, qui parle plus à son coeur qu'à son esprit de croyant. Sie le Beti, qui pratique la tradition orale dans ses chants et proverbes, est déjà biologiquement tout préparé à apprendre sans trop de difficultés, tout ce qui s'adresse à sa mémoire, il faut reconnaître toutefois les difficultés qu'il trouve à chanter le Si naturel dans quelques intervalles très écartés, comme par exemple dans Mariae Virginis de l'ancien. Introit de la fête de l'Assomption (154). Comme conclusion générale à cet article tout spécialement consacré à la réussite du chant gregorien au Cameroun, disons tout simplement que les Camerounais ne sont pas les seuls en Afrique à jouir d'étonnantes capacités musicales de toutes sortes et à témoigner une préférence marquée pour les mélodies grégoriennes, qui ont quelque chose des tonalités africaines. Si le résultat a été si remarquable au Cameroun, cela doit être attribue au zèle infatigable des Missionnaires religieux et religieuses, à la collaboration inlassablement dévouée des Catéchistes auprès des Missionnaires, à l'action formatrice et éducatrice des Maîtres des écoles des Missions, au concours inegalable des Peres Benedictins aupres des Seminaristes, en les initiant à tous les secrets du travail pastoral et liturgique à fournir plus tard dans leurs futures responsabilités dans leurs paroisses. A cet effort extérieur de réussite, il faut ajouter les prédispositions du peuple Beti à chanter le chant grégorien auquel il retrouvait plus ou moins quelques échos ou résonance de sa propre musique.

Disons qussi que le Beti converti a été heureux de retrouver dans le chant grégorien, non seulement ce qui fait son art, mais aussi ce qui fait son objet: la prière. Car, ce qui donne la force au chant traditionnel Beti, surtout dans son rôle fonctionnel, comme nous verrons au prochain chapitre, c'est le rite, c'est le signe, c'est la prière.

Ainsi donc, au Cameroun catholique, tout s'est conjugué ensemble et de concert: l'organisation et l'action extérieure des hommes, par la mise en place des institutions, par le dévouement des personnes engagées, par les prédispositions naturelles du peuple Beti à accueillir le chant grégorien, par la disposition de ce même peuple à se servir des formules secrètes et mystérieuses, qu'il semblait volontiers retrouver dans la langue latine et dans les différentes cérémonies religieuses.

5. L'expérience du "plus beau cantique marial".

Pour commemorer le centenaire de la proclamation du dogme de l'Immaculee-Conception de Marie, le Pape Pie XII avait institué l'année 1954 "Année Mariale" pour le monde catholique tout entier. Il avait, en outre, lancé un appel très pressant à tous les Evêques et à tous les Ordinaires des lieux, les invitant à faire preuve de beaucoup d'initiative par des célébrations et des organisations des fêtes et des cérémonies, afin de donner un éclat tout particulier à ce centenaire marial auprès de leurs fidèles.

C'est alors que Monseigneur René Graffin, alors Vicaire apostolique de Yaoundé, reunit autour de lui ses principaux Conseillers pour étudier les mesures à prendre. En voici quelques noms parmi les personnes présentes. Père Hürstel, Vicaire Général, Père Berger, Directeur de l'enseignement catholique, Père Griaud, Conseiller Père Foy et les Abbés André Manga, Etienne Nkodo et Pierre Mviena, Conseillers. Il sortit de ce Conseil deux grandes décisions: La première: à l'imitation du pélerinage du "Grand Retour", organisé en France avec beaucoup de succès après la deuxième guerre mondiale, une tournée triomphale de la Vierge sera organisée à travers le pays. La deuxieme mesure: un concours sera lancé pour la composition d'un beau cantique marial en langue et en musique Ewondo.
Des prix seront attribués aux cinq meilleurs.

En 1954, le culte marial est déjà très développé dans tout le pays. En effet, les tout premiers Missionnaires catholiques, Missionnaires Pallotins, de la Maison de Limburg an der Lahn, arrivés au Cameroun le 25 octobre 1890, consacrèrent tout le pays, leur futur champ d'Apostolat, le 8 décembre de la même année, à Marie, Reine des Apôtres . Depuis ce temps-là, la dévotion à Marie n'a cessé de s'étendre partout. A l'endroit même, où la cérémonie de la consécration du pays avait eu lieu s'éleva la toute première Mission catholique, appelée encore jusqu'aujourd'hui " M A R I E N B E R G". Cette dévotion à Marie fut reprise par les Missionnaires du Saint-Esprit, qui vinrent prendre la relève de leurs Confrères Pallotins, contraints de quitter le pays, à la suite de la nefaste guerre mondiale de 1914-1918. Des Eglises (Marienberg,Mvolyé, Akono et beaucoup d'autres) sont dédiées à la Sainte Vierge; des Grottes de Lourdes sont bâties dans plusieurs Missions (Mvolye,Akono,etc.); une Congrégation est créée sur place pour les Religieuses du pays: Les Filles de Marie; le mois de Mai, mois de Marie et le mois d'octobre, mois du Rosaire, sont célébrés avec cérémonies spéciales dans toutes les paroisses; les fêtes mariales, l'Assomption (comptée parmi les fêtes d'obligation) et le 8 décembre (fête de l'Immaculée-Conception) ont droit à une solennité particulière, où, à l'image de Lourdes, une grande et imposante procession a lieu, au chant des cantiques mariaux et des Litanies de Lorette, couronnée à la fin avec le Salut au Très Saint-Sacrament. Il faut aussi savoir que la plupart des nouveaux convertis comptent beaucoup de prénoms de "Marie" dans leurs rangs féminins. Bref, au moment de l'arrivée de l'Année Mariale en 1954, on peut oser dire que la dévotion à Marie a déjà envahi tout le grand diocèse de Yaoundé.

Monseigneur Graffin se réserva lui-même d'annoncer l'événement à la foule, venue très nombreuse, comme à toutes les autres occasions de ce genre-là, pour célébrer l'ouverture solennelle de l'année Mariale, le jour de la fête

de l'Immaculée-Conception, le 8 décembre 1953.
La cérémonie eut lieu à la cour de l'Eglise cathédrale: foule évaluée à 15 ou 20 mille personnes. Le Grand-Séminaire St.Laurent de Mvolyé assura les chants (grégorien et polyhonique) durant cet office pontifical. La foule comme à l'accoutumé, avec sa majesté et sa puissance qu'on lui connaissait, répondait aux invocations et à toutes les parties du chant qui lui étaient réservées. C'est peut-être, emporté par l'élan de cette foule enthousiaste, qu'un ecclésiastique, inspiré ou non, alla placer au moment de l'Offertoire un disque jouant le Prélude et Fugue en Ré Mineur de J.S. Bach, sur un tourne -disque, branché de hauts-parleurs très puissants qui renvoyaient cette musique au loin. Pour cette immense foule, c'était, certes, pour plusieurs d'entre eux, la première et la dernière fois d'entendre cette musique étrange et étrangère. Car, s'il y avait bien des harmoniums dans plusieurs églises et beaucoup de livres de J.S. Bach, il manquait toujours d'organistes, ou bien s'il y avait par hasard un organiste, c'est l'harmonium qui ne marchait pas. En cette époque de 1953, faute d'harmonium ou d'orgue électronique à l'église au Cameroun, par conséquent pas d'instruments de musique à l'église, Monseigneur Graffin annonça aux chrétiens très anthousiastes la tournée de la "Vierge Marie" dans toutes les paroisses de son diocèse, en invitant tout le monde au "grand retour" de la conversion à l'occasion du passage de Marie chez eux. Il annonca aussi le projet "du plus beau cantique marial", à organiser sous forme de concours.

Les deux mesures, prises par le Conseil diocesain autour de Monseigneur Graffin, se complètent. Ce Conseil a du s'apercevoir lui-même de la pauvreté des cantiques mariaux contenus dans les "Cantiques Ewondo" et de leur petit nombre (10 en tout). Cette carence contraste avec l'ampleur que les Conseillers souhaitent donner à l'évenement. Aussi ont-ils recours à ce fameux concours du plus beau cantique. Et pour pouvoir le rendre un peu plus allechant, ils y joignent des prix. Ce cantique devra être composé dans la langue et dans la musique ewondo. Il devra être

prêt pour le 1er Janvier 1954, jour ou commence la longue tournée des trois mois à travers l'immense diocèse, un voyage de plus de 2.500 km.

Comme on peut tout d'un coup s'en douter, cette idée de composition d'un nouveau cantique marial emballa en tout premier lieu des Seminaristes musiciens de la tribu ewondo, ensuite des Soeurs religieuses et enfin des Catéchistes. Ils se mirent aussitôt au travail, car, le delai était trop court pour attendre plus longtemps.

Le Jury.
=======

Enfin, les candidats furent tous convoqués dans la salle de lecture du Grand-Séminaire de Mvolyé pour venir présenter leur nouvelle composition. Voici la composition du Jury:

le Père Hürstel, Vicaire Général: Président du Jury.
l'Abbé André Manga: Membre.
le Père Luitfrit Marfurt: Directeur du chant au Grand-Séminaire.
l'Abbé Pierre Mviena: Membre, expert pour le chant et l'harmonium.
Le Pere Etienne Nkodo: Membre.

La tâche du Jury sera d'examiner à la fois et la qualité du texte et celle de la musique. Mais il se trouve que, par un simple rapide coup d'oeil sur l'ensemble des Membres qui composent ce Jury, on soit tenté de conclure que le débat avait du être âpre et très difficile avant d'aboutir à une entente. En effet, devant un milieu aussi dissemblable, on peut se demander quel critère devait régir les discussions. Ici, deux Européens, dont l'un parle et comprend l'Ewondo! Mais ici, on demande plus: car, il s'agit de différencier les mots d'après leur système naturel de tons (haut,bas,moyen,haut-bas, bas-haut) et au besoin, de le justifier. L'autre ne comprend pas du tout l'Ewondo, mais en revanche, a eu son diplôme pour la musique religieuse au Conservatoire de Ratisbone.

Mais, c'était de la musique religieuse européenne; et il s'agit ici de la musique religieuse Beti, basée essentiellement sur le système tonal.

De l'autre côté, nous avons trois Abbés camerounais, fils du pays, possédant tous les secrets de la langue Ewondo; ils connaissent son système tonal parfaitement. Mais, ils ont été habitués jusqu'à présent à ne chanter dans l'église que des mélodies européennes, exécutées sur des textes ewondo dont le système tonal était totalement mis de côté. Négligence ou ignorance? Peu importe ce qui a cautionné au départ la mise de côté du système tonal de la langue ewondo (qui exige que les paroles commandent la mélodie) au profit du système occidental (qui autorise qu'un texte donné puisse se chanter, sans dommage, sur une mélodie déjà existante).
Le résultat a été le même: les chrétiens ne comprenaient pas toujours le sens des paroles (écrites pourtant en leur langue) qu'ils chantaient sous ces mélodies étrangères, qui ne tenaient pas du tout compte des tons des mots. Il faut aussi dire un mot sur la question du rythme, bien qu'une place très importante soit réservée à cet élément de choix de la musique africaine à notre prochain chapitre. Une autre constatation a été faite: pendant l'exécution de ces cantiques par la foule, il y avait une tendance générale à la lenteur, à l'apathie, un manque d'allant pour ces gens qui, se sentant mal à l'aise dans ces mélodies étrangères, restent à la recherche de leur rythme.

Les voici donc côte à côte, les deux cultures de deux mondes différents, liés désormais par le même destin et condamnés à se mieux connaître, celle de l'Afrique avec sa tradition, celle de l'Europe avec sa technique. Les Abbés camerounais vont faire appel à leur tradition et les deux Pères européens à leur expérience religieuse.

Les uns et les autres sont peut être au courant des critiques de ceux qui ont tendance, dans plusieurs Missions, à sous-estimer la valeur religieuse des chants en langue indigène; ou bien ont-ils déjà entendu les diverses raisons invoquées par ceux qui hésitent à travailler activement pour le développement rapide de la musique religieuse africaine. En voici quelques-unes:

1er. Sie c'est la mélodie d'un cantique qui est empruntée à la musique africaine, son genre musical, par contre, restera celui d'un cantique européen.

2er. S'il existe, par bonheur, un Recueil de cantiques africains, c'est qu'il s'agit, en réalité, de mélodies occidentales, chantées sur des paroles africaines.

3er. Autoriser l'entrée à l'église des mélodies locales serait en même temps laisser la porte grande ouverte aux rites païens, car, il est impossible de dissocier ces chants de leurs rites païens.

4er. Le tam-tam est l'instrument indispensable pour le rythme des chants africains; or, son utilisation dans l'église est interdite dans plusieurs Missions (155).

De ces quatre raisons, nous ne retiendrons pour le moment que deux: la premiere et la troisième. Nous avons eu suffisammet l'occasion de parler de la deuxième dans le premier chapitre; au chapitre quatrième, nous allons revenir sur le rôle des instruments de musique et c'est là aussi que la quatrième raison, ici invoquée, se trouvera en son lieu et place. Il est vrai qu'on pourrait regrouper ces quatre points en deux seulement: pratique (pour l'Africain converti) de la langue musicale occidentale (1er et 2e) et interdiction de chanter des mélodies traditionnelles locales et, par voie de conséquence, de

se servir de leurs instruments d'accompagnement (3e et 4e). Il est certain que les Africains, en général, et les Camerounais, en particulier, une fois convertis au christianisme, on été obligés, par la force des choses, de chanter désormais dans une langue musicale étrangère, qui venait, en quelque sorte, leur couper les pieds. La danse et les chants traditionnels qui faisaient autrefois la joie de leurs différentes célébrations leur sont dorénavant interdits. Ainsi, chant païen était devenu synonyme de chant Beti ou chant traditionnel Beti. A ces mélodies traditionnelles rejetées et considérées en bloc comme musique païenne, les Missionnaires opposaient, comme musique d'église, les mélodies occidentales. Même le texte, sous lequel se chantaient ces cantiques, était écrit sous une langue abstraite, pas facile à etre comprise par les Africains, qui eux utilisent bien volontiers le concret dans leurs différentes expressions de la vie. Au total, par leurs mélodies et leurs textes, les chants proposés aux communautés chrétiennes africaines n'avaient d'emballant que la nouveauté de leur fond et de leur forme. Cependant, l'enthousiasme de jeunes néophytes pousse la masse chrétienne du Cameroun à chanter à pleins poumons tous les refrains de ces mélodies étrangères avec une apparente facilité. Mais, l'oreille attentive de l'ethnomusicologue ne manque pas de vite remarquer la tendance qu'a le Noir à crier pendant l'exécution de ces cantiques, alors que ceci n'est pas le cas lorsqu'il chante ses mélodies propres. Le Noir n'aime pas cette musique; il la subit et la tolère parce qu'il n'a pas de choix. La volonté est présenté, mais le coeur est absent. Il manque cette vitalité, cette improvisation qui anime l'ambiance musicale africaine.

Ce sera au Jury à se prononcer. Encore une fois, il se compose de membres européens et de membres camerounais. Sont-ils tous Professeurs? Ou bien se composent-ils de

Maîtres et d'Elèves? Dans ce cas, qui est le Mentor, qui l'Elève?

Les Candidats.

Parmi les Candidats on retrouve deux Catéchistes, deux Soeurs religieuses et deux Séminaristes. La courte durée du délai n'a pas pu permettre la participation de plusieurs Compositeurs. Ceci doit être jugé comme dommage, étant donné que certains talents n'ont pas eu le temps qu'il fallait pour se produire.

Si nous nous sommes posé quelques questions tout à l'heure concernant les Membres du Jury, il y en a qui viennent naturellement à l'idée concernant cette fois les Candidats. Habitués depuis longtemps à ne plus chanter que sur des formes de méldies étrangères, sont-ils encore capables de prendre du recul par rapport à cette musique, afin de composer quelque chose d'original? Ou bien sauront-ils apprécier à sa juste valeur cette musique qui a été longtemps considérée comme produit d'une culture inférieure par certains européens et jeunes africains? Sauront-ils eux, remettre les choses en place, en faisant dépendre la mélodie générale du chant des tons naturels des mots? Et à propos des paroles, sauront-ils employer un langage plus direct et plus concret, tel qu'on en trouve dans les chants traditionnels? C'est aux Candidats à nous répondre et au Jury à juger.

1. Monsieur Pierre Mebe.- C'est lui qui avait obtenu le premier prix. Nous connaissons déjà ce nom que nous avons rencontré à l'Ecole St.Joseph de Mvolyé (156). Pierre Mebe reste l'un des rares survivants ayant bénéficié des deux cultures allemande et française à la fois. Ancien élève de l'Ecole de Catéchistes fondée par les Pères pallotins allemands de Limburg an der Lahn, très jeune encore, il participera déjà à l'oeuvre missionnaire comme Catéchiste et Maître d'Ecole. Après le départ de ses Pères initiateurs

à ce travail d'apostolat, il se remettra très vite à l'école française et travaillera de nouveau au côté de ses nouveaux Maîtres, les Pères de la Congrégation du St.Esprit. Sous-Directeur auprès des Pères Pierre Bonneau, futur Evêque de Douala et Paul Houpert, à la très importante Ecole St.Joseph de Mvolye, Pierre Mebe veillera toujours et inlassablement à ce que la Devise de L'ecole M b a n, Mewog, mfuban, soit bien expliquée et bien observée par tous les élèves. Et il n'est pas plus exigent vis-à-vis des enfants des autres que vis-à-vis des siens propres. Il se réjouira devant la volonté exprimée par deux de ses cinq fils d'entrer au Séminaire, afin de se préparer à devenir prêtres. Malheureusement un seul des deux sera élu et obtiendra l'ordination sacerdotale en 1954. Pierre Mebe est lui-même un homme très pieux. Matin et soir, se réunissent, au son d'une cloche, dans sa case, toute sa famille et les familles voisines pour la prière du matin, du soir, du chapelet et pour le chant des cantiques. Il est capable de chanter par coeur et dans l'obscurité tous les couplets des chants à l'Eucharistie, à la Sainte Vierge, à Saint Joseph et de la Sainte Famille. Il a fait bâtir ces derniers temps une chapelle privée, dédiée au Sacré-Coeur de Jésus. Depuis le fameux concours du Cantique marial de 1954, il n'a jamais cessé de composer d'autres en l'honneur de la Sainte Vierge. Et c'est lui qui fournit presqu'en exclusivité tout le répertoire formidable de la Légion de Marie de Yaoundé pour leurs nombreuses séances de prières et de chants. Ainsi, cet homme, qui a toujours été à l'avant-garde pour les choses de la religion chrétienne dans son pays, soit par ses services dans L'apostolat, soit par le témoignage chrétien du bon exemple et de la piété, cet homme a voulu aussi figurer parmi les meilleurs chantres de Marie, comme autrefois Saint-Bernard. Mais, il ne sera pas que poète de Marie, comme ce Saint; il sera véritablement poète-chantre. Et non seulement il compose le texte et la mélodie, mais aussi,

il interprêtera son nouveau chant devant la foule en délire.
Monsieur Mebe presente trois essais de cantiques au Jury:

1. Moyen dza Maria Nana, me sege nye, a Nna e!
2. Za bike yen Nyia Nkode!
3. Kogele ai nye, a Nyia wan!

Le Jury est émerveillé d'entendre cette musique religieuse chrétienne de forme absolument nouvelle. Tout le monde ne comprend pas tout; mais tout le monde est content. Il y a comme une espèce de fraîcheur qui vient recouvrir ces mélodies, en même temps qu'elle vient prêter une résonance et une force accrue aux paroles ainsi chantées. Et ce que le Jury avait vécu quelques mois avant, c'est la grande foule des chrétiens qui va le revivre, avec cependant plus d'euphorie et plus de spontanéite. Instinctivement et comme machinalement les mains se battent les unes contre les autres, les têtes s'agitent à droite et à gauche, en cadence, à la manière habituelle de battre la mesure des Beti. La toute première rencontre de la foule avec ces nouvelles mélodies a lieu le 27 mars au Stade Municipal, Hypodrome de Yaoundé. En effet, après que la Statue de la Vierge Marie ait fait trois mois de tournée à travers tout le Diocèse, il se devait que la Cathédrale, pour tout couronner, lui fasse ses honneurs. Tout le monde est au rendez-vous ce soir-là. Les curés de toutes les Missions du Diocèse sont venus pour concélébrer pour la dernière fois,autour de leur Evêque, Monseigneur Graffin, une messe solennelle d'hommage spécial de Yaoundé à Marie. Plus de cent mille personnes chrétiennes, musulmanes ou païennes remplissent la grande place des Sports, portant à la main un cierge allumé. Il y avait aussi un hôte d'honneur ce soir-là en la personne de Monseigneur Yves Plumey, Evêque de Garoua. Très célèbre par sa vibrante éloquence, il avait été prié par Monseigneur Graffin

de prononcer le discours de circonstance. Il sut trouver justement les mots qu'il fallait pour toucher cette immense foule de fidèles. Une telle manifestation de foi d'une chrétienté à peine vieille de cinquante ans, que même les lieux célèbres des vieilles chrétientés, comme Rome et Lourdes, ne peuvent prétendre égaler en élan spontané d'enthousiasme et de recueillement, avait notamment bouleversé l'orateur. Il demande pour finir à l'immense assemblée attentive de prier beaucoup ce soir-là pour que la protection spéciale de Marie soit aussi manifeste et plausible chez leurs frères du Nord du pays, dans le Diocèse de Garoua, en grande majorité protestante et surtout païenne, ou les catholiques se comptent sur les doigts. Pour traduire ici l'émotion de Monseigneur Plumey, je citerai seulement un petit passage de cet événement relaté dans les Annales des Pères du Saint-Esprit (157): "Comme dans l'hymne de Saint Bernard, la langue se refuse à exprimer et la plume est impuissante à décrire ce que l'oeil a vu et ce que l'oreille a entendu. Les témoins se contentent de dire: "Ah! jamais nous n'avons vu autant de monde!--Nous pleurions tous!...Nous sentions la présence de la Sainte Vierge, comme si elle avait été là, ainsi qu'une personne vivante!... Nous ne pouvons exprimer ce que nous avons ressenti..." Mais la personne mise en vedette ce soir-là n'était pas Monseigneur Plumey. C'était Pierre Mebe. A cause de ses chants naturellement... On avait choisi exprès le moment de l'offertoire pour la proclamation des résultats du concours du plus beau cantique marial. Monsieur P i e r r e M e b e vient en tête pour ses trois cantiques. Mais, l'un des trois avait fait la différence et paraissait un véritable chef-d'oeuvre: "M e y e n dza M a r i a, N a n a, m e s e g n y e: A Nnae?" Les Paroles sont d'une beauté et d'une pureté d'expression extraordinaire. Elles ne sont pas le fruit d'une traduction qui était de règle jusqu'à présent, mais celui d'une véritable création (158). Bien qu'il semble avoir été inspiré par le cantique "J'irai la voir un jour"

C'est un chant qui est d'expression typique du style poétique et musical Beti.
Meyen dza Maria Nnana, mesege nye: A Nna e! On pourrait ainsi traduire ces mots: "Que ne puis-je voir Marie, Mère, pour que je la congratule: Oh Mère!" Ce texte est construit à la façon des chants alternés en usage chez les Beti et chez beaucoup d'autres tribus d'Afrique. Bien que le refrain parle à la première personne du singulier, il ne s'agit pas d'exclusivisme; cela est exigé par la nature même du chant, qui est né de la danse Bikud-si (frappons le sol), très populaire et très en vogue chez les Beti. Les femmes se mettent en rond en chantant, tout en claquant des mains et tapant des pieds en cadence contre le sol, selon le rythme exigé par le chant. Le refrain est chanté par tout le groupe alors que les couplets sont improvisés par n'importe quelle danseuse inspirée du moment sur le premier schéma mélodique donné par la toute première chanteuse. Selon l'objet en question, les paroles varieront et se développeront d'une façon descriptive. C'est un chant de danse ou l'on se sent solidaire et non solitaire. Chaque chanteuse parle au nom de tout le groupe. C'est un chant d'improvisation et non un chant écrit. Les Bikud-si sont d'auteurs inconnus et les paroles peuvent varier d'une circonstance à une autre, tandis que la mélodie reste toujours la même.

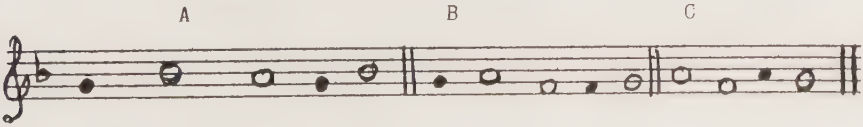
Et mettant son texte par écrit, Pierre Mebe a forcément apporté une entorse à la tradition. Bien que la forme Bikud-si ait été gardée, en revanche, le nombre de couplets sera désormais fixé pour toujours par un auteur qui sera désormais connu. L'improvisation est donc finie pour ce qui regarde ce chant. Il prend une nouvelle allure, l'allure litanique, entre le soliste et la foule. C'est une forme bien connue, puisque tout le monde est habitué à chanter les Litanies de Lorette, celles de Saint Joseph et celles du Sacré-Coeur, sans oublier les Litanies

Majeures et Mineures de tous les Saints. Mais ce qui fait le grand succès de Pierre Mebe, c'est qu'il s'adresse à Marie cette fois, non plus en termes empruntés dans un livre, mais en un langage typiquement Beti. Et bien que liberté ne soit donnée à chaque participant de chanter son couplet, comme c'est le cas dans la forme improvisée, Pierre Mebe a l'art de placer tout le monde dans la situation de Sege, c'est - a dire, de ce rejouir avec sa Mère Marie, de la congratuler pour son sort extraordinaire auprès de Dieu, un peu à la manière d'Elisabeth, dans l'Evangile (159). "Sege" est un mot très riche de sens. Il s'emploie, en général, quand il s'agit de reconnaître et d'énumérer dans un chant les mérites de quelqu'un. Et pierre Mebe énumère ces mérites de Marie:

celle qui a porté le Fils de Dieu!... Que je la Sege...
celle qui nous aime tellement!... Que je la Sege...
celle qui est sans faute... Que je la Sege...
Son Assomption au ciel est chose faite!...Que je la Sege.

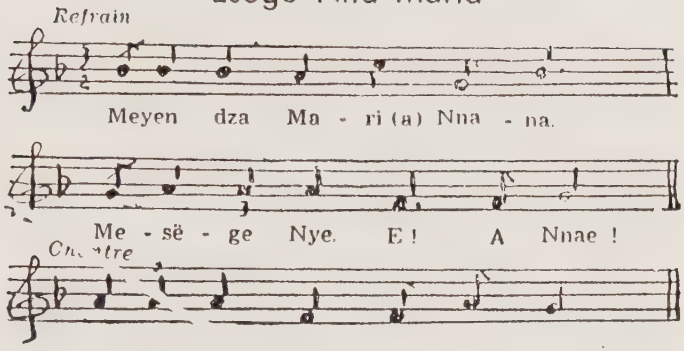
Encore une fois, l'innovation se trouve ici, non pas dans les idées exprimées, mais dans la manière de les exprimer. L'élégance du style exprimé a su admirablement trouver son pendant dans celle de la mélodie. La forme mélodique peut se dessiner ainsi:
AB C BAB C' BAB C' BAB...

Le refrain comprend deux parties A et B; C et C' représentent les couplets, qui gardent de toutes petites différences mélodiques entre eux:



Refrain = A + B
Couplet = C
Chant exécuté: AB = Soliste
BAB= Foule
C = Soliste
BAB= Foule

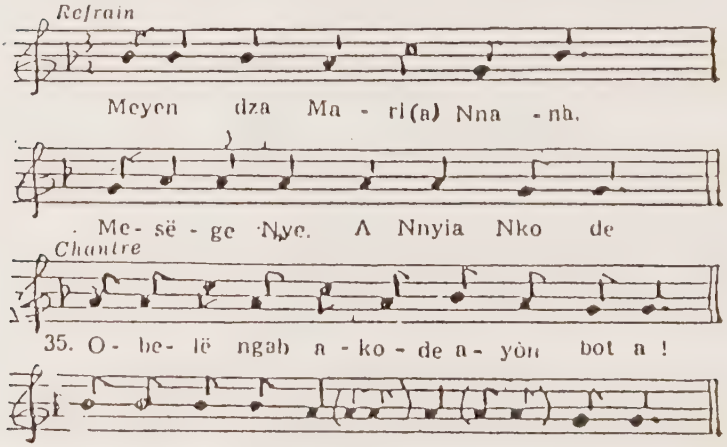
Esëgë Nna Maria



1. Nyò y'an - ga - tòñ Zam - ba Mòn.
2. Nyò y'angadiñ Zamba Mòn.
3. Nyò y'angadañ bi Nkode.
4. Nyò y'angadañ yem Nkode.
5. Abyali të ai nsem a Nna !
6. Nyò y'angaman dañ bengòn.
7. Akul' sòñ die a man ya.
8. Adañ mbëñ afyè anë otitie.
9. Abòb Ngòn Nnyia Zamba Mòn.
10. Za bikë yen mkpëk Ngòn.
11. Za bikë yen Abòb Ngònò.
12. Za bikë yen Abëñ Ngòn.
13. Adañ mbëñ alot Mimvòmvòm.
14. Nna Ny'angafyè anë otitie.
15. Nyò y'angadañ dò a bengòn.
16. Nyò y'angadañ bëgë Nkode.
17. Za bikë yen Mkpëk Elòmò.
18. Za bikë yen mfañ Ngòn.
19. Za bikë suk Abòb Ngònò.
20. Za bikë kam Abòb Ngònò.
21. Nyò ... anë nka bekristen.
22. Za bikë lugu Abòb Ngònò.
23. Za bikë fòmbò Abòb Ngònò.
24. Nkukuma Bepatriarken.
25. Nkukuma Bemartira.

26. Nkukuma Beprofet.
27. Nkukuma Apostel.
28. Okań mayi yen Mkpëk Elòmò.
29. Kë makë masëge Mkpëk Elòmò.
30. Nyò y'angateb mam binyëŋga.
31. Nyò y'angatëgë besatan.
32. Nkukuma Bekamlona.
33. Nkukuma ebega ayòń bot.
34. Nkukuma Nnyia-Nkode ayòń bot.

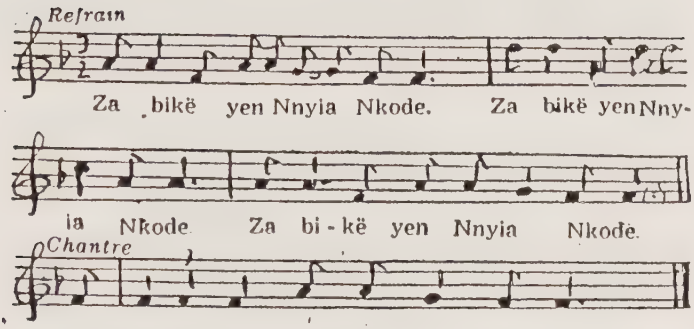
(A partir d'ici Refrain et Invocations sont variés de manière suivante :)



36. Nko - de y'an - ga - dań diń bot a !

37. Nkode y'angatëgë besatan a !
38. Nnyia Nkode Mòn Zam' Yoo.
39. Nnyia Nkode Mòn Zamba Nkom.
40. Nnyia Nkode Mbań Zamba Nkom.
41. Nnyia Nkode Mbań Abòb Ngònò.
42. Za bikë ngëmë Nnyia Nkode.
43. Za bikë fàà Nnyiá Nkode.
44. Nyò y'anë Ngòn Zam' Yoo.
45. Mfyal meyòń Mòn Zamba Nkom.

Esëgë asu olugu Maria dzi bè

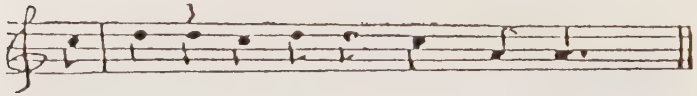


1. Ma-diń ma-kë yen Nnyi-a Nko-de.

2. Madiń makë suk Nnyia Nkode.
3. Madiń makë kòb Nnyia Nkode.
4. Madiń makë kam Nnyia Nkode.
5. Madiń makë lugu Nnyia Nkode.
6. Të wakë dzoge Nnyia Nkode.
7. Ye wadiń dzëń Nnyia Nkode ?

8. O-voan o-në ki-la a Nnyia Nko-de.

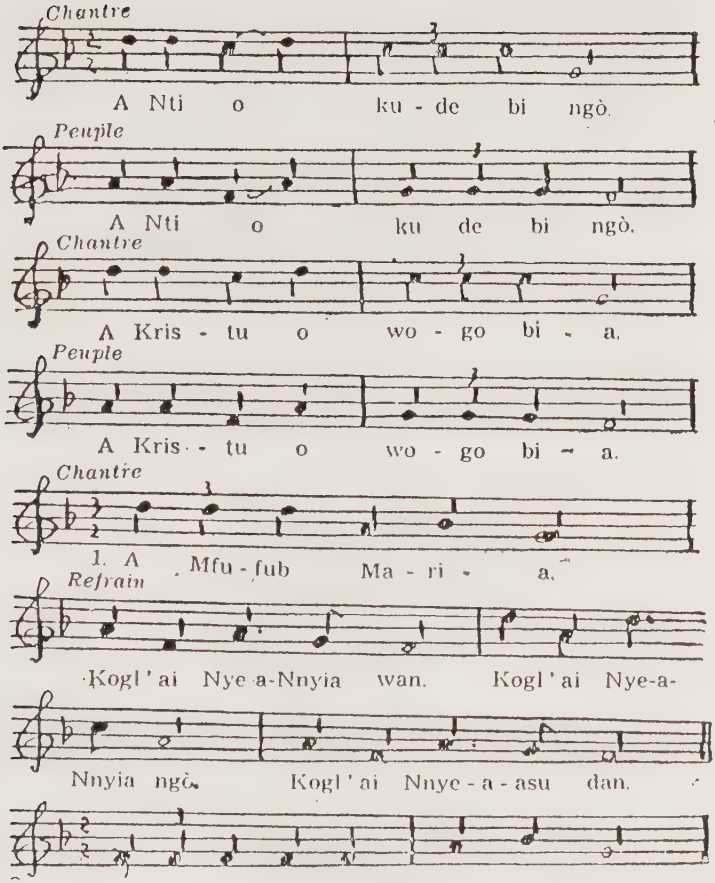
9. Mintak minë ntut a Nnyia Nkode.
10. Mvòm dzò enë dzom Nnyia Nkode.
11. Abëń dò anë dzom Nnyia Nkode.
12. Ediń dzò enë dzom Nnyia Nkode.
13. Ngòl dzò enë dzom Nnyia Nkode.
14. Metam sik yen Nnyia Nkode.
15. Metam sik sye Nnyia Nkode.
16. Metam lòń Nnyia Nkode.
17. Metam sik sëge Nnyia Nkode.



18. Me - tam sik fòm - bò Nnyi - a Nko - de.

19. Nnem onë me ntyean ai Nnyia Nkode.
20. Nna Ny'angadaṅ diṅ Nkode.
21. Nna Ny'anë nka bekristen.
22. Nna Ny'anë Nlede minkokòn.
23. Nna Ny'anë Ngòn Zam' Yoo.
24. Nna Ny'anë Ngòn Mintomba.
25. Nna Ny'angatëgë besatan.
26. Nna Ny'angadaṅ fulu mbëṅ.

Esëgë Maria - asu ngogolan


Chantre
A Nti o ku - de bi ngò.
Peuple
A Nti o ku de bi ngò.
Chantre
A Kris - tu o wo - go bi - a.
Peuple
A Kris - tu o wo - go bi - a.
Chantre
1. A . Mfu - fub Ma - ri - a.
Refrain
Kogl' ai Nye-a-Nnyia wan. Kogl' ai Nye-a-
Nnyia ngò. Kogl' ai Nnye - a - asu dan.

2. Ma - kë ma - tsok Nna Ma - ri - a.
3. Makë makañ Nna Maria.
4. Makë malugu Nna Maria.

5. Y'o - yen ya Ma - ri - a.

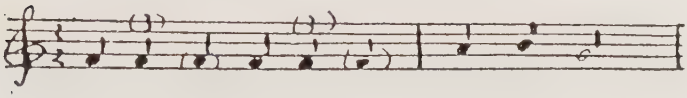
6. Nkukuma Bepatriarken.
7. Nkukuma Apostel.
8. Nkukuma Bemartira.
9. Nkukuma Bemem benyëbë.
10. Nkukuma Ngòn bininga.
11. Nkukuma Nnana Nnyia Zamba.
12. Nkukuma Nnyia Nkode ayòn bot.
13. Nkukuma y'angatëgë besatan.
14. Nkukuma y'angadan din Nti.

15. Ma - kë ma - wu - lu ye Ma - ri - a.

16. Makë masoan ye Maria.
17. Makë matak ye Maria.
18. Makë makog'lan ye Maria.
19. Manòn fëk ye Maria.
20. Manòn ngul ye Maria.
21. Manòn tum ye Maria.

22. Y'o - së - gë ya Ma - ri - a ?

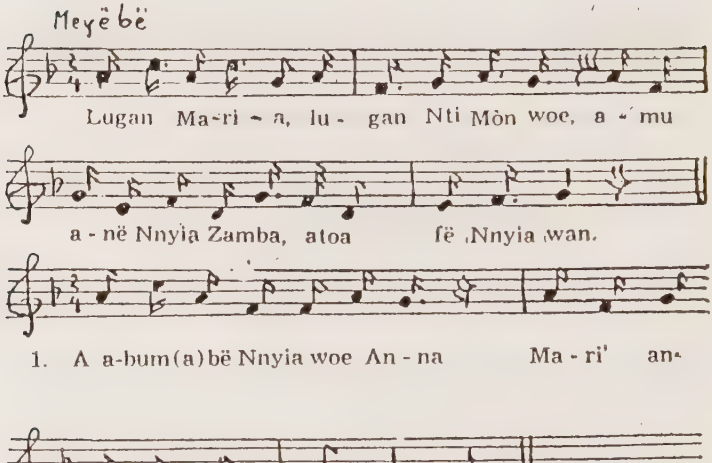
23. Y'okam ya Maria ?
24. Y'osëmë ya Maria ?
25. Y'ofàà ya Maria ?



26. Ma - kë Ma - kë ye Ma - ri - a.

27. Manòn fin ye Maria.
28. Menë ndi ye Maria.
29. Mabulu diṅ Nna Maria.
30. Makë mabindi ye Maria.
31. Mabulu tsok Nna Maria.

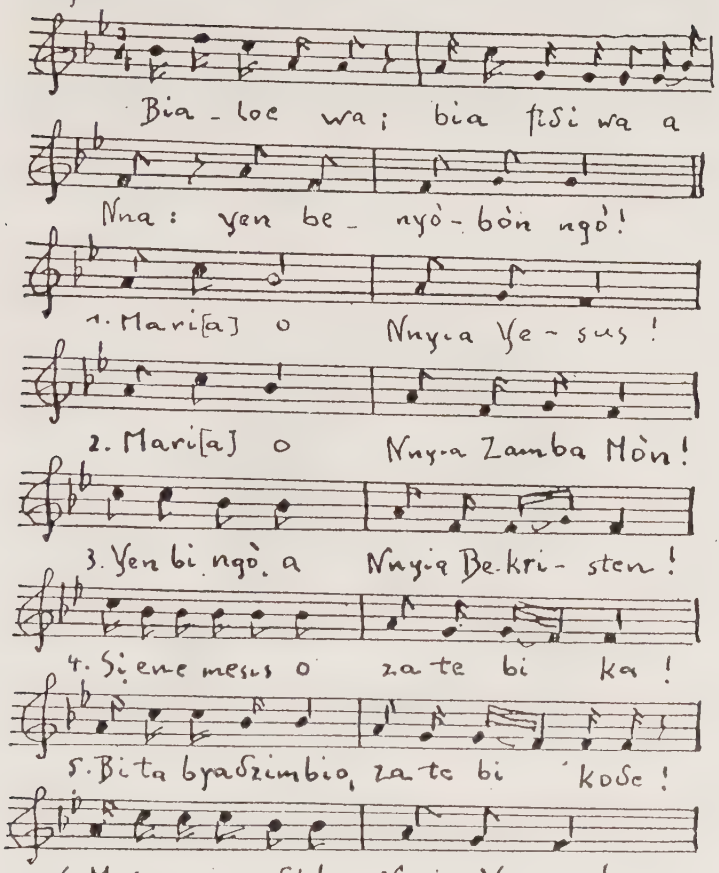
Dzia a olugu Ngòn Mininga Maria

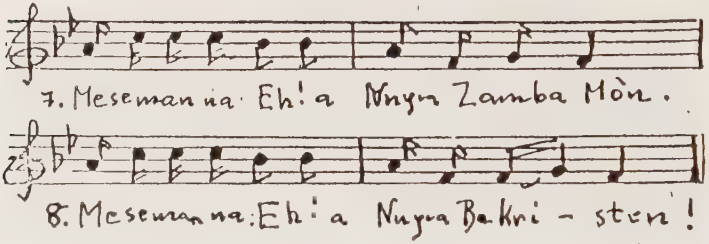

Meyë bë
Lugan Ma-ri - a, lu - gan Nti Mòn woe, a - mu
a - në Nnyia Zamba, atoa fë Nnyia wan.
1. A a-bum(a)bë Nnyia woe An - na Ma - ri' an-
1. ga kui tëg' y' atòn.

2. Ndò fò Nti angatòb nye, avë nye n'abye minkunda.
3. A Maria wandziki bëlë mintye abye Yesu.
4. Mfa wan, ongabye bia, babi ye klos Yesu Nti wan.
5. Onganòn tuń asu dan të walik bia të ye nnòni.
6. Abui bot angël' tëg'yem e dzom Nti angazu bò a si.
7. Lomo meyôn befada bekad bò mbëmbë foe Kristu.
8. Mvan Yesu ban Maria ngań, olugu ye mot ediń.

Maria, Afidi San

Megëbi


Bia - loe wa; bia fidi wa a
Nna: yen be - nyò - bòn ngò!
1. Mari[a] o Nnyia Ye - sus!
2. Mari[a] o Nnyia Zamba Mòn!
3. Yen bi ngò, a Nnyia Be-kri - sten!
4. Siene mesus o za te bi ka!
5. Bita byadzimbio, za te bi kode!
6. Mesemanna Eh! a Nnyia Yesue!


7. Meseman na· Eh! a Nnyra Zamba Mòn.
8. Meseman na: Eh! a Nnyra Bakri - sten!

IMMACULE CONCEPTIONE

2. Les autres compositions.- Le petit livret, paru après les fêtes mariales, publie 24 cantiques mariaux, choisis parmi tant d'autres par le Jury de Mvolye. Bien que Pierre Mebe ait remporté le premier prix du concours, à cause de ses trois excellents chants, les autres compositeurs avaient toutefois présenté des oeuvres dignes d'intérêt, dans leur ensemble. Les paroles sont inspirées des différents attributs mariologiques, que l'on peut retrouver dans les Litanies de Lorette:

> Marie, Mère de Dieu; Marie, notre Mère; L'Immaculée-Conception; L'Assomption de Marie; l'humilité de la "Servante du Seigneur"; Marie dispensatrice de toutes les grâces.

Mais, ce qui est nouveau ici, c'est le nouveau style, la nouvelle manière de s'exprimer, tout à fait différente de celle des "Cantiques Ewondo". C'est déjà cette expression simple et spontanée que l'on retrouve dans des chants traditionnels et des chants d'improvisation. Les différents textes témoignent également d'une meilleure connaissance des Saintes Ecritures et de la théologie mariale. C'est, en effet, la toute première fois que l'on entend chanter les paroles telles que:

- tu as vengé la faute d'Eve!
- tu as vaincu Satan!
- tu dépasses Judith!
- tu dépasses Esther!
- tu nous relies avec Dieu! (160).

Les mélodies sont aussi très variées. La plupart d'entre elles sont composées sur des rythmes traditionnels. Trois parmi elles ont été bâties sur des mélodies des Minkana très célèbres:

- "Lugan Maria", sur l'air du petit oiseau fantôme (161).
- "Ave Maria", sur l'air de "Kangali ngali nga" (162).

- "H'edin, h'edin, h'edin, sur l'air de "Se ma,se ma, se ma (163).

On peut dire pour tout résumer ici qui le genre litanique prédomine dans toutes ces compositions du "Cantique marial", ou la foule répond au soliste.

6. Le Grand-Séminaire d'Otele et la psalmodie Camerounaise.

Mise au point.- Dans cet article, j'ai davantage mis en avant l'action musicale créatrice du Grand-Séminaire d'Otele; mais, mon travail resterait incomplet si je laissais de côté quelques auteurs isolés, dont l'apport musical a été des plus marquants et des plus considérables pour le nouveau langage liturgique dans les églises du Cameroun. Mais, le grand départ a ce grand mouvement liturgique, avait été donne au Grand-Séminaire d'Otèle, dans les années 1957-1958.

Grand-Séminaire d'Otele. - Construit dans le but de remplacer le Grand-Seminaire de Mvolye, ce Séminaire fut inaugure dans les années 1950-51. La Station Missionnaire d'Otele comprend à la fois les fideles de langue Bassa et les fidèles de langue Yaounde et de Douala, sources principales des vocations sacerdotales camerounaises en ces années de 1950. Pour mettre davantage en évidence son caractère intervicarial, les Evêques du Cameroun décidèrent de déplacer le Grand-Séminaire de la capitale pour le construire à un endroit plus tranquille et plus central. C'est ainsi que la Mission d'Otele fut choisiecomme lieu privilégié et idéal, à cause de son avantage géographique et linguistique. Plus moderne plus isolé, plus spatieux, le Grand-Séminaire d'Otele offrait un cadre intellectuel et culturel plus fourni et plus indique que celui de Yaounde. Les jeunes Séminaristes, venus de tous les coins des différents diocèses du Cameroun, et principalement de celui de Yaounde, de Douala et de Nkongsamgba, étudiaient la philosophie thomiste, la liturgie, la théologie dogmatique et morale et les Saintes Ecritures, sous l'implusion

des Pères bénédictins suisses du Monastère d'Engelberg. Le Père Luitfrid Marfurt, en plus des cours de philosophie, lance un cours sur les Arts, qui deviendra peu à peu très passionnant et intéressant.

L'édude de l'art se convertit bientôt en étude de la musique sacrée. Ce fut là la vèritable naissance d'école de composition de la Nouvelle Musique religieuse camerounaise. Les Séminaristes des diocèses de Yaoundé, de Douala et de Nkongsamgba se mirent à composer des psaumes en langue et musique Ewondo. Douala et Bamileke, chacun selon la langue de son diocèse.

Compositeurs.- Si les discussions concernant l'adaption de la musique liturgique de l'Eglise universelle à l'église locale suscitaient beaucoup d'intérêt de la part de presque tous les Séminaristes, il faut noter que les premiers compositeurs ne se sont trouvés que parmi les organistes ou bien parmi ceux qui avaient rempli ou tenaient le rôle de chantres. Le Père Luitfrid Marfurt était d'office conseiller technique. Et que pouvait-il de plus, ne counaissant aucune langue locale? Parmi les principaux compositeurs, il faut retenir les noms suivants:

François Amara, Athanase Ateba, Barthelemy Tsilla, Michel Evuna, Sylvain Atangana, P. Abega, Romuald NNanga, Gabriel Mfomo, Bernard Nanga, Pie-Claude Ngoumou.

Principes de l'Ecole d'Otele.- Les principes qui dirigeaient les jeunes compositeurs d'Otele étaient le résultat de plusieurs et de très âpres discussions préalables aux premiers essais de compositions. En voici les principaux:

1. La parole.- La langue Ewondo, langue Beti, est une langue qui emploie des mots dont chacun a son accent particulier. Il suffit seulement que cet accent soit mal prononcé pour que le mot change de sens ou bien devienne tout simplement un non-sens. Résultat: même dans le chant, le mot doit garder son accent intègralement: accent haut,

accent bas, accent moyen (164).

2. Le texte.- Le grand souci de faire chanter les psaumes aux chrétiens afin de leur faire découvrir les belles prières bibliques, ignorées jusque là, était comme le mot d'ordre de tous. L'Ordinaire de la messe toujours chanté en latin, sera lui aussi traduit en Ewondo, afin de le rendre désormais plus comprehensible pour tout le monde. En plus des psaumes, on rencontre le cantique marial, Magnificat, plusieurs fois. Le texte n'est pas une traduction servile de la Bible; parfois les textes ainsi traduits se présentent sous forme de paraphrases (165).

3. La mélodie.- La mélodie devra être authentiquement Beti, ou tout au moins africaine. Elle ne devra plus être européenne, comme c'était l'habitude auparavant (166). Il y eut deux tendances pour la recherche de la nouvelle mélodie: adopter une mélodie traditionnelle existante à laquelle on ajuste le nouveau texte ou bien créer une nouvelle mélodie, en tenant compte tout simplement des accents naturels des mots du nouveau texte. C'est cette deuxième forme qui est la plus suivie jusqu'aujourd'hui. La méfiance sur l'emploi des mélodies traditionnelles se justifie par le souci d'éviter de suciter le souvenir des anciennes paroles contenues primitivement dans ces mêmes mélodies, au cours de l'exécution pendant un office liturgique. C'est une argumentation purement d'ordre psychologique elle n'a rien du chant religieux en lui-même, quant à la qualité de sa musique ou de son contenu, ou quant a l'art.

4. Le rythme.- On remarque généralement dans ces premières compositions d'Otele l'apparition d'un rythme plus ou moins timide, si bien qu'il est difficile parfois de savoir s'il s'agit du rythme libre ou bien d'un rythme rigoureux. Mais, il faut remarquer que l'emploi du rythme timide est plus affectionné par certains compositeurs seulement: alors que certains autres ont emboité le pas du rythme décidé dès les débuts de leur carrière déjà (167).

5. Les instruments d'accompagnement.- Tout au début n'apparaissent que le Nkul et le Mbè (168). Habitués plutôt à jouer de l'harmonium, les Séminaristes étaient mal à l'aise à jouer des instruments africains. Aussi se contentaient-ils de ne marquer que le rythme simple. Ils étaient donc bien loin de rivaliser avec les virtuoses du Mbè ou du Nkul des différents villages, ou le polyrythme fascinant est roi.

Publication.- Les premiers essais de composition des Psaumes camerounais en langue et musique Beti par les Séminaristes d'Otele avaient été enregistrés par les services de la Radio-diffusion du Cameroun, par l'intermédiaire de François de St.Paul Samba. C'était autour des années 1957-1958. Depuis ce temps, François Samba, sans se ménager, ira de paroisse en paroisse, de Mission en Mission pour enregistrer les nouveaux cantiques composés dans le nouveau style. Ainsi les Services de la Radiodiffusion Nationale auront puissamment contribué à la rapide diffusion de ces nouveaux chants. Ils furent très vite connus grâce à la diffusion régulière faite par un groupe de jeunes techniciens Beti qui y travaillaient très généreusement. En dehors de François de St.Paul, il faut encore citer: Athanase Bihina, Alexandre Mvomo, et beaucoup d'autrs.

Un premier disque de 45 tours sortit en 1960 sous le titre: "La psalmodie camerounaise". Un petit Recueil de quelques psaumes notés parut presqu'en même temps que le disque (169). En 1963 parurent les textes seulement, sans musique, dans un recueil intitulé: "Bepsalmen a Nkobo Ewondo", psaumes en langue Ewondo, beaucoup plus complet que le premier.

Sources de quelques compositions.

Par sources j'entends ici sources ou origines grégoriennes, traditionnelles ou composition purement personnelle

de l'auteur. S'il est plus aisé de distinguer une composition personnelle des autres sources, par contre, il l'est beaucoup moins de distinguer une source d'inspiration grégorienne d'une autre d'inspiration traditionnelle, à cause justement de la similitude qui existe entre la musique modale et la musique tonale. Néanmoins, je vais m'appliquer à être le plus exact possible dans le regroupage des compositions. Il me sera plus particulièrement difficile de discerner avec certitude entre notre genre lyrique à rythme simple, pour ne pas dire libre (170) et une pièce grégorienne à rythme plain (171).

Les caractéristiques musicales des Psaumes du Grand-Séminaire d'Otele.

1. Texte d'inspiration biblique: psaumes ou paraphrases:

   F. Amara: ps.76; 110; 33; 40; 16;
   A. Ateba: ps.119;150. ps. 79;
   B. Tsila: ps.85; Lauda, Sion; ps. 21;
   B. Nanga: ps.138; ps.126;
   P. Abega: ps.112; ps.57;
   G. Mfomo: ps.141;
   R. Nana: ps.135; ps.96;
   M. Evuna: ps.95;
   G. Many: ps.94;
   B.J. Fuda: ps.34;
   S. Atangana: ps.104;

2. Multiplicité d'auteurs-compisitaurs, dont les plus abondants sont F. Amara, A. Ateba, B. Tsila, P. Abega et B.Nanga et son homonyme R. Nana. Témoignage saisissant d'une nouvelle page dans la liturgie camerounaise.

3. Introduction systématique du Coda musical, qui est en somme un deuxième refrain, dont l'apparition est cyclique au cours du chant, mais dont la place est surtout à la fin, comme pour servir de conclusion générale. Le Coda

polyphonique et trinitaire.

a) polyphonique: le coda reprend l'idée maîtresse du texte chanté, harmonisé à plusieurs voix et forme en même temps le point culminant musical de toute la composition. L'harmonisation est la plupart du temps hétérophonique, caractérisée surtout par l'autonomie des textes des différentes parties.

b) trinitaire: la recherche de la marque de doxologie trinitaire est évidente: car la triple répétition du Coda semble bien évoquer la triple invocation trinitaire du Kyrie eleison de la Messe ou bien la petite doxologie qui conclut chaque psaume de l'Office des heures:
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Chapitre quatrième: La musique, la danse et les gestes traditionnels adaptés au culte liturgique.

Nous nous trouvons enfin au lieu et place pour parler de la musique Beti en elle même, sans égard à la musique européenne. Je n'ai pas besoin de revenir sur ce que plusieurs témoins et observateurs ont tant de fois affirmé et remarqué ailleurs que la musique tient une très grande place et joue un rôle très important dans la vie sociale des peuples noirs d'Afrique. Il y en a parmi eux qui ont été davantage frappés par le côté organologique de cette musique, en ce qu'il a de mystérieux et de bouleversant: le rythme. Le côté spectaculaire a retenu l'attention des autres: la danse, les mimes, les costumes, les tâtouages. C'est ainsi qu'on lira des phrases comme par exemple celle-ci: "Quand la lune se lève, toute l'Afrique danse". Les photographies de costumes de danseurs africains pullulent dans des centaines de brochures d'amateurs d'exotisme. Importés à des époques différentes par divers collectionneurs, aventuriers ou simple voyageurs, inondent aujourd'hui tous les musées éthnologiques ou éthnographiques des pays d'Europe et d'Amérique tous les genres d'instruments de musique africaine. Et bien pourtant, avant de servir aujourd'hui de pièces de musées du monde, ou ils meurent de froid, de solitude et parfois d'indifférence, parce que incompris, plusieurs parmi ces instruments ont connu des jours fastes. Ils ont fait convier le peuple; ils ont fait prier, pleurer, guérir, danser, travailler; ils ont présidé à des moments solennels, tels que l'initiation, le mariage ou l'enterrement; il y en a parmi eux qui étaient entoures d'un véritable culte chez eux, de façon que leur usage n'était réservé qu'à certaines catégories de personnes ou à l'un ou l'autre sexe. Désormais coupés de leur cadre et milieu naturels pour lesquels et dans lesquels ils ont été fabriqués, ils languissent maintenant sans âme ailleurs, tels des organes sans vie

brutalement arrachés de leur corps.

Ainsi, emportés par les explorateurs du 19ème siècle, les instruments de musique africaine ont servi depuis longtemps de premiers témoins de la musique qu'ils représentent; instruments restés muets entre les mains de leurs acquéreurs européens, ils ont toujours représenté une musique mystérieuse et mal comprise hors de ses frontières naturelles (172). Et même dans ses propres frontières, cette musique n'a pas pu résister longtemps à l'influence étrangère, afin de préserver sa pureté primitive. Ceci est dû au fait que la présence du colonisateur et du Missionnair européens a profondément influé à la longue à la vie sociale, économique et religieuse, d'une part, et sur la vie artistique des autochtones, d'autre part.

Je voudrais essayer de diviser les instruments musicaux Beti en me basant, non pas sur leur nature, mais sur leur fonction et leur utilisation.

I. Classification des instruments de musique Beti:

a/ par rapport au sexe de l'utilisatuer.
b/ par rapport à leur rôle social:

1. Instruments qui parlent Beti.
2. Instruments qui chantent Beti.
3. Instruments qui accompagnent les chants et danses Beti.

a/ Par rapport au sexe de l'utilisateur.

J'ai évité exprès de procéder selon le schéma, devenu classique, des deux célèbres éthnologues C.Sachs et E.M. von Hornbostel, qui divise les instruments de musique en idiophones, en aérophones, en cordphones et en membranophones (173). Je veux par là insister plus sur le côté

socio-culturel que sur le côté scientifique des familles d'instruments de musique Beti. La vie traditionnelle des Beti est très fortement marquée par les activités séparées des deux sexes. La plupart du temps les hommes et les femmes dansent dans des groupes différents. Cela vient en grande partie des genres différents de leurs danses.

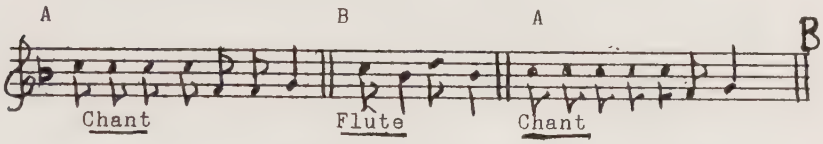
1. Instruments utilisés par des femmes: la danse la plus populaire des femmes Beti est Bikudsi (174). Les femmes dansent en tapant le sol des pieds en cadence et en frappant des mains, "a kud kob". Elles portent des Bingissa aux pieds, espèces de petits grelots remplis de cailloux ou de grains de sable. Quelques danseuses s'entourent de petites défenses d'éléphants autour des pieds ou bien autour de la taille. Ainsi chaque participante est à la fois joueuse de ses propres instruments qui restent fixés à ses membres, chanteuse de la mélodie choisie et des couplets à improviser et danseuse sur le rythme imposé. Les Bingissa des pieds sont parfois renforcés par des "Nyas" que les femmes tiennent dans les deux mains. Ils sont généralement construits avec les brins de rotin sec, auxquels on donne la forme d'un grelot que l'on remplit de petits grains légers. Les femmes se servent encore d'un autre instrument, un peu plus silencieux, plus pour l'esthétique des yeux que pour les oreilles, les "Bibua". Ils sont tirés de fibres d'une plante spéciale, merveilleusement tressés ensemble en pompons dans un lien dont les femmes s'entourent la taille à la manière d'une ceinture. A l'aide des mouvements de son sorps la danseuse a l'art de soulever et de faire retomber les "Bibua", à la façon synchronique, de telle sorte que, si la croupe se penche en avant, c'est la partie de devant des Bibua qui reste soulevée, alors que celle de derrière retombe sur le corps, et ainsi de suite, tous ces mouvements sont réalisés dans un rythme merveilleux

et avec grâce admirable, contrastant avec le choc des autres instruments. Il y a encore un autre instrument, typiquement féminin, celui-là, l'Oyenga; il est vocal et n'intervient qu'à un certain moment donné; il est, en général, l'oeuvre de solistes ou d'un petit groupe spécialisé. Les deux grandes parties des Bikudsi sont "Mekali me dzia" et "Meteg me dzia" ou bien "Meteg me abog". Il ne faut pas oublier que les Bikusi sont des chants d'improvisation pour lesquels une certaine "préparation" est nécessaire avant d'aboutir au "plat tout cuit". Cette période de préparation correspond à la période de mise en route du rythme, de l'intonation de la mélodie, presque toujours d'abord sous forme de mélopée sans paroles, plusieurs fois répétée par la soliste, puis seulement enfin avec les mots appropriés qui serviront de refrain que tout le groupe répète après chaque couplet. C'est ce va-et-vient de la mélodie passant de la soliste au groupe, ce dialogue chanté merveilleusement établi parmi les danseuses, c'est lui qui s'appelle "Mekali me dzia". Ce mot vient du verbe "kalan" = passer de main en main, et dzia signifie chant. Ce qui veut dire, au total, que le chant passe de la bouche de la soliste pour celle du groupe, tout comme on se passerait un objet de main en main. L'emploi des métaphores, telles que celle-ci est très fréquent dans l'éloquence africaine, qui préfère toujours le concret à l'abstrait. Et la deuxième partie va encore nous le démontrer. Lorsque le chant a quitté le stade du tâtonnement, que les danseuses deviennent de plus en plus maîtresses de la mélodie et que l'adaptation des paroles improvisées devient de plus en plus heureuse, alors le chant est "cuit à point": il ne reste plus qu'à le "mâcher" et à le "digérer", car, c'est le moment du "meteg me dzia". Le verbe "tege" a le sens de mâcher, d'écraser jusqu'au finissage. Un chant vient d'être engendré par une improvisation d'une seule femme; il a été développé par le concours de tout le groupe; et c'est maintenant l'heure du grand finissage.

Et, c'est l'heure de l'apothéose pour cet enfant, né d'une mère, mais nourri par plusieurs mères. Car, c'est le moment du Tutti ou tous les instruments rythment de plus en plus fort, tandis que les pieds et les mains frappent toujours plus puissamment, alors que les voix donnent le maximum d'elles-mêmes pour répéter à volonté le dernier refrain, pendant que l'une des danseuses est en train de donner le meilleur d'elle-même en souplesse, en grâce, en agilité, en se tenant au milieu du cercle. C'est alors qu'une des femmes fait retentir de toutes ses forces, un "Oyenga" aigu, strident et long, ce cri que les femmes Bantu savent si bien pousser et que les hommes leur envient bien. Ces Oyenga vont si loin qu'ils vont jusqu'à alerter les femmes du voisinage, qui accourent en poussant d'autres Oyenga pour annoncer par là leur arrivée à la fête; après chaque Oyenga elles ajoutent: Miyanga ma O (Attendez-moi ooo) ou bien: Meso ya o (Me voilà ooo)! Et le groupe des danseuses s'élargit de plus en plus, gagne en nombre, en puissance et en intensité. Et la fête continue jusque tard dans la nuit noire.

Mais, en dehors de ces scènes de joie, il faut citer une scène de tristesse qui se présente au moment du deuil. Je ne puis citer que quelques exemples observés auprès de ma grand'mère maternelle, Suzanne Nanga, auprès de la vieille Ntsama et la tante, Emilia Oluga. Disons en passant que les moments les plus pénibles pour les membres de la famille ne sont pas ceux qui précèdent l'enterrement, mais ceux qui le suivent. C'est pourquoi les amis les plus chers restent présents pendant plusieurs jours auprès de la famille éprouvée pour la consoler.
Ma grand'mère, déjà à un âge très avancé, devant toute la famille assise tristement sous la véranda le soir de l'enterrement de ma petite soeur, Justine Nanga, jouait tout bas d'une longue flûte nasillarde, qu'elle tenait des deux mains. En même temps, elle faisait entendre une

espèce de mélopée, qu'elle n'entrecoupait que pour faire entendre quelques notes tristes et nasillardes de la flûte. Pendant ce temps, je voyais des larmes couler silencieusement le long des joues de ma mère. Cette mélopée était à peu près ainsi:



2. Instruments utilisés par des hommes.- Si le chant est toujours de pair avec la danse chez les femmes, il n'en est pas toujours de même chez les hommes. C'est ainsi que le répertoire de chants de danse est très fourni chez les femmes, chaque chant apportant chaque fois un nouveau rythme, un nouvel élan et un nouvel allant à la danse, dont le genre, somme toute, même si la forme varie, lui, reste toujours le même: Bikud-si. En revanche, la pauvreté en chants est nettement compensée par la virtuosité des musiciens qui détiennent la batterie pour les danses masculines. En effet, c'est ce groupe de musiciens qui détient toute la clef magique de l'allure à donner à la danse: allure solennelle ou pathétique, allure plus calme ou plus précipitée, correspondant chaque fois à la situation du ou des danseurs en scènes. Et comme pour les Bikud-si des femmes, on remarque de la part du danseur et des musiciens, qui suivent chacun de ses mouvements, ce souci d'augmenter petit à petit l'intérêt pour se donner finalement à fond en marquant, d'une façon indescriptible, ce fameux point culminant souligné par une action conjuguée des musiciens et des danseurs: "Meteg me nkul," "Meteg me mbali," "Meteg me Esani," "Meteg me Ewongo"... Ce point culminant de la danse et de la batterie s'appelle aussi: "Teg." "Meteg" est le point d'aboutissement de la progression marquée par l'action conjuguée du texte et de la mélodie, d'une part (Bikud-si), et celle des instruments et des

gestes du danseur, d'autre part (Mesin, Esani).
C'est dans leur rôle social que les instruments utilisés par les hommes seront mieux connus.

b/ Par rapport à leur rôle social.

C'est en etudiant chaque instrument de musique que nous verrons bien son rôle social, communautaire, liturgique, cosmique.

Instruments de musique des Beti

En nous servant de la division devenue classique des instruments de musique africaine, en procédant selon la classification de Curt Sachs, par idiophones, membranophones, aérophones et cordophones, je résumerai les instruments Beti comme suit:

1. Les idiophones: Tamtam, Mbe, Mendzan.
2. Les cordophones: Mvet.
3. Les aérophones: Bilan, flûte.

Ce sont là les principeaux instruments de musique Beti. Il s'agit maintenant d'examiner leur rôle et fonction qu'ils ont joués jusqu'à présent dans la société traditionnelle Beti, ainsi que leur nouveau rôle aujourd'hui dans la liturgie chrétienne.

I. Les idiophones.

1. Nkul.

A. Organologie.
B. Fonction sociale.
C. Jouneur masculin.
D. Signification ésotérique.
E. Fonction individuelle.
F. Fonction de groupe.
G. fonction dans la liturgie chrétienne.

A. Organologie.- Avant de parler de l'organologie, il est bon de s'entendre d'abord sur la terminologie de ce mot "Nkul". En langage Beti, il est appelé "Nkul." En langue française, il est tantôt nommé tam-tam (ou tamtam) d'appel, tamtam-téléphone, tam-tam tout court ou tambour de guerre (174). En allemand, il est désigné "Trommelsignale" ou "Trommelsprache" (175) et en anglais "Slit Drum" (176). En gros, on peut dire que toutes ces désignations en langues étrangères sont imprécises. La cause profonde de cette imprécision est que cet instrument en question est si mystérieux pour l'oreille de l'étranger, qu'il se trouve toujours mal à l'aise quand il s'agit de lui donner sa véritable signification. Ainsi les termes employés par les Européens sont assez significatifs. Le mot "Tam-Tam", par exemple, ne signifie rien d'autre qu'une onomatopée, qui imite le bruit du Nkul en action: ta ta ta tata tata ta tatata..." Les désignations en allemand ne sont pas plus heureuses non plus, car le mot "Trommel ou Schlitztrommel" signifie à la fois Nkul et Mbe. La désignation anglaise n'est pas sans critique non plus, puisqu'elle ne veut exprimer que la forme extérieure de l'instrument: "Slit Drum" (177). Elle ne dit rien de son expression, de sa fonction. Il faut plutôt adopter tout simplement le mot Beti: Nkul. Et pour mieux comprendre sa signification profonde, il est bon de voir la place de choix qu'il occupe dans la société Beti. Les pages qui suivront s'efforceront de nous y aider. Le nom de Nkul signifie à la fois et l'instrument et son message. C'est donc un instrument parlant, comme nous allons le constater bientôt. Mais, voyons d'abord sa provenance et sa fabrication.

C'est un arbre spécial qui sert à la fabrication du Nkul. Son nom est Mbè. Il est de couleur rouge. Son bois est résistant et capable de survivre à toutes les intempéries. C'est ainsi que certains instruments existent depuis plusieurs générations et ne portent aucune marque du temps, sinon l'usure que présentent leurs lèvres pour avoir

NKUL

Joueur du NKUL

beaucoup "parlé." Le Nkul provient donc d'une bille de bois du Mbè, soigneusement évidée à l'intérieur, restant bien fermée sur ses deux bouts et sur ses deux côtés, offrant une fente en son milieu, fente marquée par deux petites lèvres, dont l'une est nettement plus grande que l'autre. La petite lèvre se trouve du côté moins évidée et qui donne un son haut, tandis que la grande lèvre correspond au côté plus évidé et qui produit nettement un son plus grave. L'intervalle entre les deux sons est à peu près d'une grande ou d'une petite terce.

Le Nkul est placé d'habitude sur un petit endroit dominant la cour du village, sur laquelle se déroulent ordinairement des danses ou diverses sortes de cérémonies. Un petit toit en nattes de raphia l'abrite des pluies.

Le Nkul est frappé sur les deux lèvres à l'aise de deux baguettes de forme cylindrique, mais bien arrondies sur les deux bouts. Ces deux baguettes sont appelées par les Beti: "Mimbyas mi Nku," c'est-a-dire, les jumeaux de Nkul, car ces deux baguettes sont à tous points semblables.

B. Fontion sociale du Nkul.- Le Nkul joue un rôle irremplaçable chez les Beti. Sa fontion est multiple et très variable, parce qu'il peut "parler". Par lui s'exprime le Beti dans les moments les plus importants et les plus solennels de sa vie. Le Nkul peut s'exprimer soit individuellement, soit en groupe.

1. Usage individuel ou solitaire de Nkul. - C'est ici que le Nkul se différencie essentiellement de tous les autres instruments car on peut le faire "parler". Son rythme est langage et son langage est musique. Il peut s'adresser à l'individu comme à tout une communauté. Le Nkul prend différents noms selon l'objet ou le contenu de son message. Il ne s'agira donc pas de plusieurs sortes d'instruments dans la liste qui va suivre, mais d'un seul et même instrument qui est destiné à remplir des fontions différentes (178).

a. Nkul-Awu: Annonce officielle d'un décès.

b. Nkul-Banda: Matin et soir, durant environ neuf jours, le Nkul fait entendre des heures entières des lamentations d'un membre très proche de la personne morte. Le village tout entier écoute en silence et, s'il faut parler, on le fait tout bas.

c. Nkul-So: il s'agit du rite de consécration des jeunes gens à la vie sociale des adultes après avoir passé la difficile épreuve du So: C'est le rite de l'initiation.

d. Nkul-Akon: Invitation à se saisir de la lance. C'est l'appel à la guerre.

e. Nkul-Medzo: il convoque les vieux et les chefs pour une tenue de palabres.

f. Nkul-Mbanda: Message adressé à un individu en particulier. C'est surtout celui-ci qui a le plus frappé les Européens qui sont allés jusqu'à lui donner le nom de tam-tam-téléphone. En effet, un véritable dialogue peut s'instaurer entre deux personnes éloignées l'une de l'autre de plusieurs kilomètres au moyen de deux Minkul (pluriel de Nkul).

g. Nkul-Ngomeno: Message officiel adressé à la population.

h. Nkul-Ngogelan: Invitation à la prière commune.

Ce sont les différentes désignations du Nkul, qui correspondent en même temps aux différentes situations dans la vie des Beti.

2. Usage collectif des Minkul. - Si dans ses différents rôles individuels le Nkul ne se concentre et ne se borne qu'au rôle de messager, ici dans leur usage collectif les Minkul parlent, chantent, rythment et invitent à la danse. Et les cas ne se présentent qu'à des occasions particulièrement solennels, principalement pendant les Mesin

et pendant l'Esani. Les Mesin et l'Esani sont deux danses héroïques, auxquelles ne prennent activement part que les initiés, les soldats de la société, les héros du peuple. L'ochestre est formé par le grand Nkul du village, entouré d'un ou deux petits Minkul, amenés par des particuliers.

Les Mesin sont des jeux populaires organisés pendant la saison sèche, surtout à l'occasion de Noël et du Nouvel An. C'est la lutte en deux camps formés de différentes tribus. Les lutteurs arrivent en dansant au rythme des Minkul, en une procession fort impressionnante. L'Esya-Nkul accueille les champions, en les interpellant par leur Ndan, nom qu'ils avaient reçu pendant leur initiation, pour tous les appels du Nkul à leur adresse. Les trois Minkul forment une véritable famille dont le père est le plus grand Nkul, le frère du père étant le Nkul moyen et le fils Nkul étant le plus petit. Pendant tout le jeu, le Nkul-fils ne parle pas beaucoup, car il ne fait que répéter le "Kulu-kulu-kulu" c'est-a-dire: la tortue, la tortue, la tortue. Le rythme est bref-long, bref-long, bref-long. La succession des tons est: haut-bas, haut-bas, haut-bas. Le frère du Nkul (manyan Nkul) est déjà un peu plus bavard: "Kulu alòn tòn, kulu alòn tòn, kulu alòn tòn:" la tortue sonne la corne, la tortue sonne la corne, la tortue sonne la corne." Le rythme est: deux brèves-deux longues, deux brèves-deux longues, deux brèves-deux longues.Le motif mélodico-rythmique se joue: première brève sur le ton haut, deuxième brève sur le ton bas, les deux longues sur le ton haut. Ce qui fait que le tout se joue sur le rythme à trois temps:

Le Nkul-père, lui, est chargé d'improviser, d'accueillir chaque champion par son Ndan, d'encourager les joueurs engagés sur la piste, en rappelant au besoin les vaillants de la famille, qui avaient brillé en leur temps et qui ne sont plus. C'est dire que celui qui est chargé de Nkul-père (Esya-Nkul), doit être extrêmement habile, un véritable

virtuose. Il doit improviser sur les deux rythmes ostinati du Mon-Nkul et du Manyan-Nkul.

L'usage collectif des Minkul le plus impressionnant après les Mesin, c'est l'Esani. Le mot Esani lui-même a une triple signification:

1) - l'ensemble des cérémonies qui servent à commémorer les exploits d'un valeureux défunt.

2) - La danse guerrière qui s'exécute durant ces cérémonies funèbres.

3) - La musique instrumentale (Minkul) qui accompagne cette danse.

Les dénominations familiales se retrouvent également dans les Minkul d'Esani: Nyia-Nkul ou Esya-Nkul, Manyan-Nkul, Mon-Nkul. Les différentes appellations sont attribuées a ces instruments par rapport à la hauteur de leur son: le plus bas étant toujours celui du père: Nkul-père, Nkul-frère, Nkul-fils.

Monsieur l'Abbé Théodore Tsala, dans son étude sur les Moeurs et Coutumes des Ewondo (179), a fait une remarquable trouvaille, en reconstituant dans son intégralité, le langage des Minkul d'esani. Je me permets de le citer entièrement: "Le tam-tam d'Esani comprend trois parties. Dans la première, le défunt exalte sa juste douleur; dans la deuxième, on le console en lui disant que sa situation actuelle lui permet d'explorer les lieux qu'il ne pouvait pas voir auparavant; dans la troisième partie, il est rendu responsable de sa présente situation."
Ensuite vient cette traduction en français du langage des Minkul:

Première partie:

"J'ai commencé par des tremblements convulsifs
Et j'ai fini par me refroidir tout à fait.
Levez-vouz, levez-vous,
De grâce, chers frères,
Venez me dire adieu:
Je suis déjà sur le point de marcher
D'une allure de malheureux.
Je suis sur le point de marcher
Tout seul comme un vieux sanglier solitaire.
Je suis sur le point de me commettre
Avec des chimpanzes qui aiment tant manger des fruits d'amone.
Je suis déjà une bête que méprisent les hommes.
Chers frères, de grâce,
Levez-vous, venez me dire adieu.
Vous ne me verrez plus jamais.
D'habitude, lorque quelque chose vous attaque le matin,
Le soir même, vous prenez votre revanche,
Mais, ceci, la mort, est pour tout le monde.
Votre droit est seulement de l'attendre à votre tour.
C'est une misère, chers Frères.
Moi, je commence à marcher d'une allure de malheureux."

Deuxième partie:

" Va aux sommets des escarpements (bis)".

Troisième partie:

" Lorsqu'on te disait:
Evite ceci: l'as-tu évité?
Bois le medicament; l'as-tu bu?
Te voila maintenant avec un oeil comme la prunelle d'un cabri".

Monsieur L'Abbé Théodore Tsala donne ensuite une variation du texte, survenue depuis l'arrivée des Européens dans le pays Beti. Ici prennent tour à tour la parole: le narrateur, le défunt et le peuple. Voici la traduction française:

1. Le narrateur:

"Aïe, aïe, aïe, ou irai-je rester?
Pourquoi le Conquérant permanent, beau-fils de Nso-Otu et d'Ekobena,
A-t'il apporté ce malheur dans le pays?
C'est bien N.N., fils de-... et de ...a ...
Fils de celle qui a valu une femme à... et à... de la tribu...
C'est bien lui qui va seul au séjour des morts,
Seul, sans une petite femme, sans un petit esclave, quelle pitie!
Levez-vous, venez dire adieu au fils de ...
Le voici tout prêt à partir pour le royaume des morts;
Venez voir comment il s'engage dans des affaires sans importance".

2. Le défunt.

"Je renonce à ce pays des sorciers
ou me verrez-vous encore?
J'ai commencé par des tremblements convulsifs
Et ai fini par me refroidir totalement".

3. Le peuple.

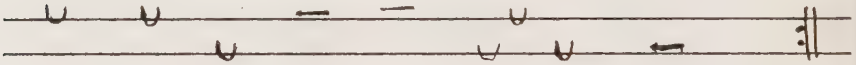
"Cet enfant a abandonné la nourriture, que lui a-t-elle fait?
Petit tam-tam): Esprit du mort, tu marcheras la nuit,
C'est désormais ton devoir.
(Grand tam-tam): Va aux sommets des escarpements!
Quand on te disait: Evite ceci, avais-tu écouté?
Evite ceci, avais-tu écouté?
Et te voilà maintenant avec un oeil comme la prunelle d'un cabri.»

J'ai tenu à souligner intégralement l'intérêt que contient ce langage tambourine: langage poetique, langage philosophique, langage au rythme musical, et tout cela par des troncs d'arbres uniquement! Nous verrons un peu plus loin

l'intérêt musical et liturgique que présente l'ensemble de l'Esani des Beti.

C. Joueur masculin du Nkul.

Le Nkul des Beti est un instrument essentiellement destiné aux initiés de la tribu. Tout garçon Beti recevait à sa naissance son Ndan, c'est-à-dire, le nom par lequel il sera désigné par le Nkul dans toutes les cérémonies éventuelles. Mon Ndan reçu depuis mon enfance est celui-ci: Be-sin y'a-lu, be-din y'a-mos = On le hait la nuit, on l'aime le jour!



Durant les mois de l'initiation, les candidats apprenaient à jouer le Nkul et à le comprendre. On lui enseignait la danse de l'Esani ainsi que celles de toutes les autres cérémonies. Ainsi le Nkul est essentiellement pour l'usage masculin. La suite nous le prouvera encore davantage.

D. Signification ésotérique du Nkul.

Le Nkul est l'instrument principal qui se trouve toujours présent dans tous les rites d'hommes chez les Beti. Car c'est à travers sa bouche que passe le message, traduisant le rite célébré. Le Nkul représente un Beti couché sur le dos, présentant ses deux lèvres vers celui qui veut le faire parler en frappant sur les deux battants. L'instrument est placé de telle sorte que sa plus petite lèvre, donnant le ton haut, soit plus proche du joueur: c'est la lèvre inférieure, Eya-Si; l'autre lèvre, qui produit le ton bas, s'appelle lèvre supérieure, Eya-Yob.

Cette façon de considérer les tons bouleverse naturellement la logique du musicologue européen, qui s'attend à ce que la lèvre supérieure donne aussi un ton haut et que la lèvre inférieure produise un ton bas. En tout cas, le Père Hermann

Nekes, qui a fait une étude très approfondie sur le Nkul des Beti, à Yaoundé, en 1912 n'a pas trouvé l'explication valable (180). Par contre, cela est parfaitement conforme à la philosophie du Beti et sa conception du monde et de l'univers. Le Beti divise essentiellement son Nkul en deux moitiés: le côté épais, contenant la lèvre inférieure s'appelle: Ngal-Nkul, tambour-femme; le côté mince présentant la lèvre supérieure, est désigné sous le nom de: Nnom-Nkul, tambour-homme. Le Nkul des Beti est donc considéré comme un être double, ainsi que le Beti qu'il représente. La partie supérieure, plus active et mobile représente l'homme et parle la voix grave de l'homme. La partie inférieure, la plus épaisse et la moins active est la partie femme. Son ton est le ton haut de la femme (181). Cet être double des Beti est l'homme - femme, qui reste invisible et ne s'exprime que par la voix du Nkul. C'est aussi le couple ciel-terre, symbolisant le rapport père-mère de tous les hommes. Le ciel-père est en perpétuelle activité et s'adresse à la terre-mère par sa grosse voix du tonnerre. La fécondité se fait à l'aide de la pluie et des nuées. Alors la terre produit ses fruits, les hommes et les bêtes deviennent féconds et les poissons remplissent les eaux. Le ciel-père assiste régulièrement à la naissance du fils de l'éléphant, le roi des animaux. Sa présence se manifeste par l'arc-en-ciel qui sert à relier le ciel à la terre. Les Beti recommandent toujours à leurs enfants de ne jamais aller rôder tout près de l'endroit ou l'arc-en-ciel touche la terre, car ils risqueraient de se faire enlever par celui-ci dans les cieux. Car Dieu avait perdu son fils sur la terre et le cherche toujours. D'ou la crainte des parents de voir un jour leur enfant enlevé par mégarde à la place du fils de Dieu. Et c'est dans ce cadre traditionnel terrestre, ancestral, spatial qu'il faut se placer pour écouter et comprendre la voix du Nkul des Beti. Car a travers lui s'exprime non seulement le joueur, mais l'ancêtre homme-femme Beti, fondateur de la tribu, et aussi l'ancêtre originaire ciel-terre, au moyen des tons mâles et femels, c'est-à-dire tons hauts et bas. Le "Nkul" du Père Nekes a été admirablement décrit. Ce chercheur Allemand a fort bien relevé les points de ressemblance et de différence entre

le "Nkul" des Beti et les autres "Trommelsignale" ou "Trommelsprache" des Indiens et des Mélanesiens (qui n'ont qu'un seul ton), d'une part, et ceux des tribus d'Afrique, qui ne parlent pas les langues Bantu d'autre part. Cependant, je tiens a souligner ce qui semble lui avoir échappé ou tout du moins certains points essentiels, sur lesquels il n'insiste pas assez.

1) L'élément mâle et femmelle du "Nkul".- Ce double element lui a echappe. En effet, bien qu'il soit arrivé à décrire valablement les parties constituantes du "Nkul", en particulier, les deux lèvres marquant les deux sons haut et bas, le Père Hermann Nekes ne semble pas avoir trouvé le joint qui existe entre la hauteur de ces sons avec la voix mâle et femelle (selon la psychologie Beti), qu'émet cet instrument. Les autres éthnies africaines, partageant la même philosophie de la hauteur du son que les Beti, emploient carrément deux tambours différents: le tambour émettant le son grave est dit tambour mâle, et l'autre, emttant le son aigu, est appelle tambour femelle (182). Il n'a pas su montrer la relation entre les mots "ciel" (dans "lèvre supérieure"= mot: lèvre du ciel) et celui de "mâle", ainsi que celui de "terre" ("lèvre inférieure= lèvre de la terre") et celui de "femelle".

2) Le Père Hermann Nekes remarque bien que le "Nkul" des Beti n'est habituellement joué que par des hommes et par des jeunes gens; mais il se demande jusque dans quelle mesure son usage est strictement interdit au sexe féminin. Car il dit: "Die Sprechtrommel wird für gewöhnlich nur von Männern und Knaben geschlagen, ob aber ein diesbezügliches religiöses "Eki" (Verbot) für die Weiber besteht, ist mir nicht näher bekannt"(183). Le Père Nekes n'aurait pas posé cette question s'il avait bien compris la fonction sociale du "Nkul" et le véritable destinataire de son "message" dans la société. Le "Nkul" traditionnel s'adresse, en effet, aux initiés (Soldats du peuple), qui sont chargés de protéger

femmes et enfants dans la société. Son usage est donc interdit aux personnes non-initiées, c'est-à-dire, les femmes et les enfants. C'est une interdiction de fait et pratique et non une interdiction morale.

3) Le Père Hermann Nekes a remarqué avec raison que le "Nkul" est aussi un instrument de danse. Mais, il se trompe quand il ajoute que: "...dann" spricht" sie aber nicht mehr, sondern sie "tanzt"..."(184). Il est bien clair, par ces paroles, le Père Nekes, dans le cas ou il avait assisté réellement à la célébration des "Mesin" ou bien de "l'Esani", n'avait été frappé que par le côté extérieur de la cérémonie: le polyrythme des "Minkul" et la danse des participants. Mais, nous savons déjà dans les pages précédentes que le polyrythme de l' "Esani", ou des "Mesin" n'est, au fond, pour les oreilles initiées qu'une polyphonie, génialement interprêtée par les différents "Minkul". Nous verrons plus loin que l'adaptation du "Nkul" dans l'accompagnement des chants liturgiques à l'église ces temps derniers, a fait perdre la "voix" à cet instrument pour ne lui laisser que les seules possibilités rythmiques et son timbre propre. Si le Père Hermann Nekes vivait encore, il se serait justifié en disant, qu'il avait tout simplement vu, en prophète, le sort qui allait être réservé au "Nkul" traditionnel des Beti dans les années futures. En cela, je lui aurais donné raison.

2. Mbè.

A. Terminologie et organologie.
B. Fontion sociale.
C. Joueur masculin.
D. Timbre.
E. Fontion de groupe.
F. Fontion dans la liturgie chrétienne.

A. Terminologie. - Les Beti désignent cet instrument sous le nom de Mbe ou Mba (185). Il est habituellement fabriqué, tout comme le Nkul, d'un tronçon d'arbre, au

MBÈ

bois très résistant, appelé "Ebe". La différence essentielle avec le Nkul est que le Nbe est percé de part en part par un trou intérieur dans toute sa longueur et recouvert sur l'un des deux bouts par une peau d'antilope bien séchée. Le bout inférieur, servant de pied à l'instrument, se termine par trois bouts qui servent à maintenir l'équilibre de ce long cylindre de bois, parfois long de deux mètres.

B. Fonction sociale.-

Le Mbe se trouve presque toujours aux côtés des Minkul pendant les fêtes et danses au village. Il accompagne aussi parfois les chants des Mendzan. S'il se retrouve presque tout le temps en groupe avec d'autres instruments, cela ne veut pas du tout dire que son rôle, dans la société Beti, n'est que secondaire. Son timbre spécial nous dira bientôt pourquoi.

C. Joueur masculin. - Il est de coutume chez les Beti que les hommes seuls jouent le Nkul et le Mbe. Cela vient probablement de ce que ces instruments ont tous une résonance initiatique, donc forcément masculine. Nous l'avons constaté bien largement pour le Nkul. Pour le Mbe, l'étude de son timbre va nous amener aussi à tirer des conclusions semblables.

D. Timbre. - La peau de chèvre ou d'antilope qui recouvre la bouche du Mbe est sous-tendue par trois ou deux coins en bois. Ce sont ces coins qui règlent le degré de la hauteur du timbre de l'instrument. La hauteur du son sera plus ou moins élevée, selon que les coins tendront plus ou moins fort, la peau du Mbe. Le son majestueux et sourd produit par cet instrument fait plutôt penser au bruit du tonnerre et par déduction, selon la pensée Beti, à la voix masculine. Le timbre de l'instrument varie aussi selon que l'on joue en plein milieu de la peau ou sur les côtés seulement;

selon le premier cas, le son sera plein et intense; selon le deuxième il sera plus élevé et moins plein. On peut aussi varier l'effet du son selon qu'on joue sur la peau avec les bouts des doigts ou avec la paume de la main.

E. Fonction de groupe. - Le Mbe n'a pas la faculté de langage comme le Nkul, mais il est l'instrument du rythme, par excellence. Un groupe de trois Mimbe est capable de mettre tout un village de Beti en véritable émoi. Le son peut aller plus loin que deux kilomètres. La capacite rythmique d'un groupe de Mimbe est un polyrythme indescritible, qui invite tout simplement à la danse. La plus célèbre s'appelle Mbali ou Ewôngô. C'est une danse essentiellement masculine. Elle est très virile. Même si les mêmes désignations familiales de père, frère et fils que nous avons déjà vues pour le Nkul, sont aussi utilisées pour un groupe de Mimbe, ce ne sera qu'au sens purement analogique, par rapport à leurs différents timbres et aux différents rôles qui en résultent.

F. Fonction dans la liturgie chrétienne. -

De tous les instruments de musique des Beti, le Mbe est le tout premier a avoir fait son entrée à l'église catholique. Les tout premiers enregistrements du Grand-Séminaire d'Otele en sont un frappant témoignage. Plusieurs instruments, les uns après les autres, l'y ont rejoint depuis jusqu'à former l'ensemble que les églises Beti nous présentent aujourd'hui. Son rôle dans l'église est de soutenir le rythme des chants. Il n'a donc plus forcement ce rôle principal qu'il a dans la musique traditionnelle de soutenir la danse. Il devient dans l'église un simple instrument d'accompagnement. Ceci est évidemment un élément nouveau que le christianisme a apporté pour modifier ainsi le comportement naturel et traditionnel du Mbè Beti.

Dans la musique traditionnelle, le Mbe garde toute son autonomie en matière de rythme au cours des cérémonies de danses. Si un chant survient, il doit s'improviser au rythme du Mbe. Mais, dans la liturgie chrétienne les rôles sont inversés: le chant est déjà composé et le Mbe n'a plus qu'à adapter son rythme. Ceci exige évidemment de la part du joueur de l'église un esprit d'adaptation nécessaire pour pouvoir bien remplir son nouveau rôle.

3. Mendzan. - Cet instrument porte différents noms que lui donnent les musicologues et ethno-musicologues. Certains le désignent sous l'appellation de balafon, appellation la plus utilisée en Afrique occidentale; certains autres l'appellent tout simplement xylophone, désignation très générale, utilisée déjà en Europe (186). Un fait est certain: cet instrument est très répandu en Afrique; il n'est donc par le seul patrimoine des Beti. Cependant, l'instrument des Beti présente quelques caractéristiques particulières. Nous allons les découvrir à fur et à mesure que nous avancerons dans les détails selon l'ordre suivant:

A. Terminologie et organologie.
B. Signification ésotérique de la hauteur des sons.
C. Fonction familiale et sociale des Mendzan.
D. Fonction liturgique dans le culte catholique.

A. Terminologie et organologie des Mendzan.

L'orchestre des Mendzan comprend, en général, quatre à cinq instruments, différents les uns des autres, selon les fonctions que le fabricant leur aura attribuées. Nous reviendrons plus largement sur ces différences tout à l'heur Voyons d'abord ce qui est le point commun de tous ces instruments: La matière dont ils sont faits. Trois éléments essentiels son à la base des Mendzan: un cadre en bambou, des lamelles de bois, des calebasses formant la caisse de

résonance. Les lamelles de bois sont habilement posées, l'une à côté de l'autre sur le cadre en bambou, que recouvre un élément quelconque servant à adoucir le son produit quand on frappe sur les lamelles. Le cadre en bambou est beaucoup plus large du côté des notes plus basses, tandis qu'il se rétrécit du côté des notes au son plus aigu. Les lamelles sont tirées du bois d'un arbre spécial, que les Beti nomment Mbel. Son bois est très résistant et très sonore. Il a la qualité d'être rouge quand l'arbre est bien mûr et celle d'être bien noir quand l'arbre a vieilli. C'est du bois rouge que l'on fabrique les Mendzan. Le bois noir porte le non spécial de bois d'ébène, dont sont faits tant d'objets d'art au Cameroun. Au-dessous des lamelles sont accrochées des calebasses, de telle manière qu'à chaque lamelle corresponde une calebasse. Celles-ci sont utilisées de sorte que les plus grosses soient sous les notes graves et les plus petites sous les notes aigues. Deux baguettes, bien arrondies sur les bouts, sont servies par le joueur des Mendzan, pendant le jeu.

Chaque lamelle (correspond à une note) est appelée en langage Beti: Andzan. Chaque instrument, qui comprend plusieurs lamelles prend le nom de: Ekoe-Mendzan (instrument de Mendzan) Mendzan est donc un substantif pluriel. Il peut signifier, à la fois, ou bien un seul ou alors tout l'ensemble des quatre ou cinq instruments de l'orchestre (187).

B. Signification ésotérique de la hauteur des sons.

Le même phénomène, que nous avons déjà observé pour le Nkul des Beti, se retrouve encore ici pour les Mendzan des Beti: le sens (direction) directionnel qu'on doit observer pour poser l'instrument devant le joueur. Pour le Nkul nous avons vu comment il faut placer le Nkul des Beti par rapport au joueur: le petit côté proférant le son aigu, la lèvre inférieure, Eya-si, qui représente la voix féminine, doit

se trouver du côté du joueur; le côté du son grave, représentant la voix masculine, la lèvre supérieure, Eya-yob, doit se trouver du côté opposé. En effet, le Beti distingue les deux voix du Nkul par voix du ciel (voix basse: Eya-yob) et voix de la terre (voix aigüe: Eya-si) concrétisées par les voix masculine et féminine.

Pour les Mendzan, le Beti est resté sur cette image concrète des sons par rapport aux voix masculine et féminine. Ceci est tout à fait normal, car les Mendzan sont d'une facture toute différente de celle du Nkul. Au lieu des mots ciel et terre du Nkul, ce sont les termes de droite et gauche. La droite est designée par le Beti: Mbo-Nom, côté de l'homme; la gauche par Mbo-Nga, côté de l'épouse. En conséquence, tous les membres doubles du corps humain ou de l'animal (Yeux, oreilles, bras et mains, jambes et pieds), selon qu'il s'agira de droite et de gauche, seront: "dis meyon" ou "dis meyal," l'oeil droit (mot à mot: l'oeil masculin) ou l'oeil gauche (mot à mot: l'oeil féminin).

Ainsi donc les Mendzan des Beti doivent s'orienter de telle façon que les notes les plus graves (voix masculines) soient du côté de la main droite du joueur et que les notes les plus aigües (voix féminines) soient du côté de la main gauche. Si cette disposition paraît tout à fait normal au joueur du Mendzan Beti, elle bouleverse, au contraire, le joueur du piano ou de l'orgue, qui, lui, est habitué à tout une autre disposition de son instrument.

Pour pouvoir illustrer tout cela par un exemple: on pourrait comparer l'instrument des Mendzan Beti à une page d'un livre en hébreu ou en arabe, qu'il faut lire à partir de la droite vers la gauche; tandis que le piano ou l'orgue serait plutôt comme une page écrite en lettres romaines, qu'il faut lire à partir de la gauche vers la droite. Il est de ce fait significatif quand on entend les Beti remarquer que les xylophones européens présentent une «gamme à l'envers» comme

si leurs joueurs devaient nécessairement être gauchers: "Mendzan Mintanan mine nkoman a emon" (les Mendzan des Blancs sont fabriqués a l'envers: mot a mot: à gauche).

C. Fonction familiale et sociale des Mendzan.

J'ai dit tout à l'heure en parlant de la fabrication des Mendzan, que le fabricant donne à chaque instrument sa forme en fonction du rôle qu'il va lui attribuer. Ici, nous ne retrouverons pas nécessairement les noms habituels de la famille Beti: grand-père, grand-frère, fils; les Mendzan nous offrent une autre face de la société Beti, considérée par rapport à l'éloquence: Endum, Akudu, Akud-Omvek, Ololon. Tous ces cinq instruments tournent autour de l'omvek qui détient le rôle essentiel de tout le groupe. Mais, il est bon de voir d'abord l'origine sociale de ce mot. La grande tribu des Beti est composée de groupes et de sous-groupes éthniques, allant jusqu'aux clans désignés sous l'appellation de Mvog (Mvog-Manga, Mvog-Dzu, Mvog-Ebode, Mvog-Kani...) Quand il s'agissait de traiter traditionnellement d'une affaire (demande en mariage, compte-rendu concernant un décès d'un membre de la famille, un palabre à regler) en public, le porte-parole de la tribu était le seul habilité à remplir ce rôle. Il était choisi par son groupe éthnique à cause de son éloquence, sa manière de savoir utiliser les proverbes pour éclairer ses arguments et pour convaincre son auditoire. Sa voix était de temps en temps entrecoupée par des clameurs de joie de la part de ses membres, satisfaits de ses sages paroles. Ce porte-parole de la tribu était l'omvek de cette tribu. (Cette explication m'a été fournie par une femme Beti, assez avancée en âge; son nom est Martina Nyia-Ngono.)

Ce nom d'Omvek est aussi donné à quelqu'un de très expérimenté chargé de se tenir aux côtés de l'un des joueurs du "sõngõ Beti", afin de le conseiller, pour déjouer les plans de l'adversaire et pour le prendre à contrepied. Alors que le joueur lui-même opère calmement et parle très peu, son Omvek, au contraire, ne cesse de s'agiter, ni de parler (188).

Tsala dans son Dictionnaire Ewondo-Français,p. 350.

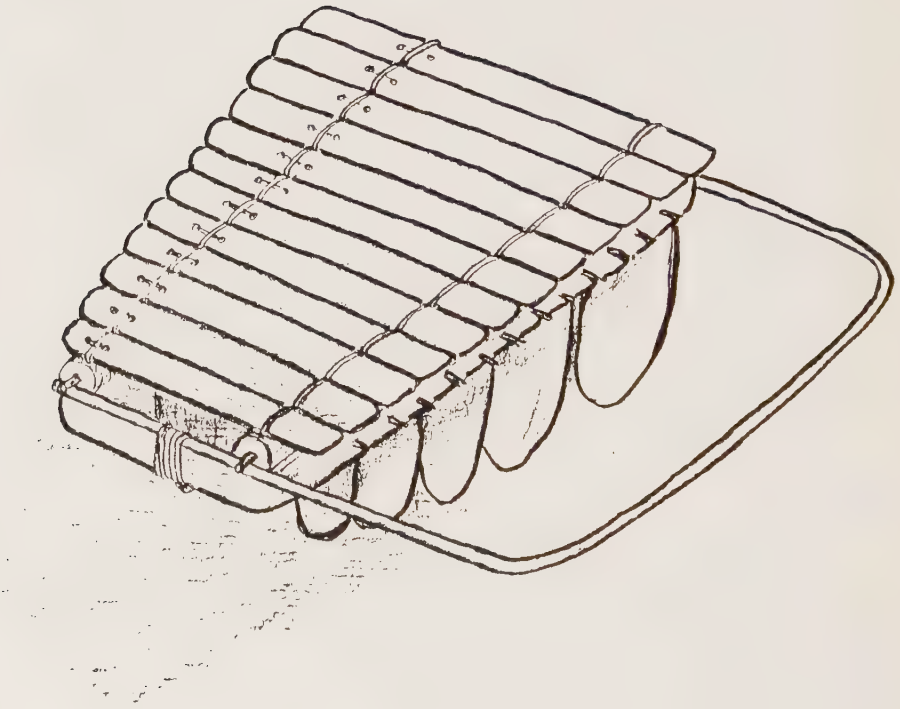
Le troisième sens d'Omvek désigne l'un des cinq instruments des Mendzan des Beti. Il compte traditionnellement 9 lamelles de bois correspondant à une gamme de 9 tons; dans certains orchestres, cet instrument compte parfois jusqu'à 11 notes)orchestre de Pie-Claude Ngumu de Ndzon-Melen, ainsi que celui que j'utilisais dans ma chorale de Mvog-Mbi), l'Omvek est l'instrument directeur de tout l'ensemble des cinq. C'est lui qui est chargé de jouer en solo la partie introductoire de la pièce à exécuter, en imposant le rythme à suivre, à intervenir sans cesse au cours du morceau, en multipliant des mouvements mélodico-rythmique, tantôt sous forme d'ostinato, tantôt sous forme de petites périodes isorythmiques ou isomélodiques; de même, c'est lui qui dirige les mouvements d'intensité à donner à la pièce au cours de l'exécution; si c'est une pièce avec chant,ce sera encore lui qui entonnera ce chant le moment venu.Enfin,c'est la joueur d'Omvek qui fait arrêter la pièce, après avoir joué la formule de conclusion.

La gamme de l'Omvek est à peu près dans cet ordre, lu depuis la droite vers la gauche: C D E F G A B G D E F: Primitvement, elle ne contenait que les 9 notes suivantes:

C D E F G A C D E,
ou bien: C D E F G A B C D,
ou bien: C D E F G A H C D.

Nous verrons dans l'étude de la mélodie chantée que la plupart des mélodies des formes traditionnelles, telles que les Chante-Fables et les Berceuses, se chantent sur la gamme de l'Omvek.

Si la gamme de l'Omvek est si fournie c'est que cet instrument est appelé à jouer un très grand rôle mélodique.

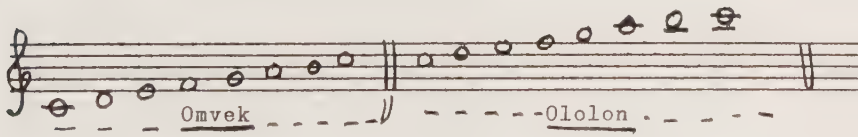


OMVEK

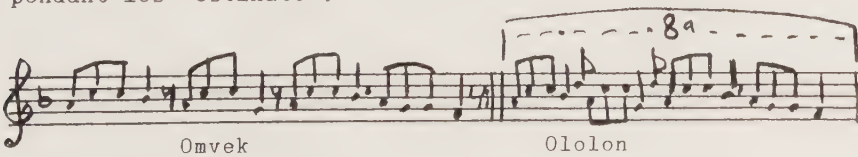
C'est pourquoi son plancher sonore a besoin de plus d'étendue que celui des autres instruments, dont le rôle est beaucoup plus rythmique que mélodique.

Le joueur d'Omvek est toujours d'une extrême habileté. Ordinairement, c'est le fabricant, le possesseur ou le chef des Mendzan lui-meme qui prend en mains ce rôle très important {7. Il doit toujours chercher à faire évoluer sa mélodie sur le polyrythme accompagnateur soutenu par l'ensemble des autres instruments. Le joueur d'Omvek, avec son extraodrinaire virtuosité instrumentale, fait penser aux prouesses d'éloquence de son homonyme en pleine action pour défendre une cause difficile.

Un autre instrument seconde l'Omvek pour soutenir ou developper la mélodie; c'est l'Ololon. Etymologiquement, ce mot signifie sifflement de quelqu'un. En effet, l'Ololon joue l'Omvek à l'octave supérieure, tout comme le sifflement s'entend par rapport à la voix normale de l'homme:



Bien que l'Omvek et Ololon aient deux planchers mélodiques identiques, cependant leurs jeux ne sont pas tout le temps identiques. Les deux instruments se rejoignent surtout pendant les "ostinato".



Dans la conception Beti, l'Ololon pourrait tout aussi bien s'appeler: Mon-Ovek (le "Petit de l'Omvek"); en effet, il chante à l'aigu la voix de l'Omvek.

Le troisième instrument après l'omvek et l'Ololon, c'est l'Akuda-Omvek. Il est constuit sur la même gamme de sons que l'Omvek, dont il est le principal élément accompagnateur.

Toutefois, il descend plus bas d'une tierce mineure que l'Omvek et compte généralement une note de moins à l'aigu. Il accompagne le chant de l'Omvek en tierces ou quartes et meuble ainsi l'élément polyphonique de tout l'ensemble. Ici il ne s'agit plus de jouer en véritable virtuose, comme il est demandé au joueur de l'Omvek, mais de savoir très habilement se servir parallèlement de ses deux mains à la fois. Le quatrième instrument des Mendzan s'appelle Nyia-Mendzan, c'est-a-dire "Mère des Mendzan". Il contient six notes, comprenant les trois premières notes d'Omvek et leurs octaves inférieures. C'est l'instrument qui est à l'orgine de la tonalité ou mieux de la fixation de la tonalité de tous les autres instruments, en particulier, de celle d'Omvek. D'ou son appellation de Nyia: "Mère". Tout le jeu constituera à jouer des deux mains sur ces trois octaves une espèce d'Ostinato, formant une espèce de motif rythmico-mélodique, montant et revenant régulièrement à des mêmes intervalles de temps et d'espace. Nous verrons bientôt, en parlant du rythme et du polyrythme, combien le jeu du Nyia-Mendzan fait penser à la fois au "maqam" de la musique arabe et aussi au "raga" de la musique en Inde.

Le cinquième et dernier instrument des Mendzan est désigné sous le nom de Endum. Le fabricant des Mendzan s'arrange pour donner à cet instrument une sonorité, parfois si basse, qu'elle se trouve, selon les lois de l'acoustique, à la limite du bruit et du son. Il s'agit ici surtout de la note de droite car la deuxième note, relativement aigüe correspond déjà à la note la plus basse du Nyia-Mendzan. Pour pouvoir donner à ces deux notes toute la puissance voulue, deux énormes calebasses leur servent de caisse de résonance. Le volume de ces deux calebasses, placées pourtant côte à côte, entraîne cette conséquence que les deux lamelles qui

Joueur de Mendzan

sont posées sur leurs "bouches", soient séparées par un intervalle assez considérable. Pour raison d'esthétique instrumentale, le fabricant comble ce vide par quelques lamelles, qui ne seront du reste jamais utilisées à des fins musicales. Elles ne proférent d'ailleurs aucun son, à proprement parlé, car elles n'ont aucune caisse de résonance.

D. Fonction liturgique des Mendzan.

Je vais présenter ici deux orchestres de Mendzan de deux chorales très célèbres depuis les annees 1960 ou plus précisément depuis le Concile Vatican II: l'ochestre de l'Abbé Pie Claude Ngumu et celui de l'Abbé Wenceslas Mba.
Chacun des deux a connu une nette période d'évolution.

1. Orchestre de Pie-Claude Ngumu.- Les Missions catholiques de Tala, du Sacré-Coeur de Mokolo et de la Cathédrale Notre Dame des Victoires de Yaoundé sont les trois grandes étapes que Pie-Claude Ngumu avaient mises à profit pour rassembler ses expériences de compositeur, de directeur et de chef d'orchestre. De tous les chants qu'il avait composés depuis le Grand-Seminaire d'Otele, il se trouvait en particulier un qui demandait à tout prix l'accompagnement des instruments traditionnels. C'est une enthousiaste acclamation à l'adresse de Dieu Createur, inspirée du psaume biblique 106: "Alleluia, Tara, Ntondobe" (Alleluia, le Père, notre tuteur...) En effet, plusieurs de ses compositions de la même période étaient plutôt d'inspiration grégorienne, dans le genre litanique. Pour ceux-là l'harmonium trouvait encore sa place pour l'accompagnement. C'est le cas, par exemple, de:

"A Nti, wog ma e, makogel'ai wa": Seigneur, ecoute-moi, je te prie (no 1)

ou "Lugane Zamba kom ese": Louez Dieu toujours (p61).

A la Mission catholique Saint Luc de Tala et à la Mission cath. du Sacré-Coeur de Mokolo, Pie-Claude Ngumu n'avait

pas encore réussi à mettre sur pieds un orchestre selon ses souhaits. Pourtant tous les éléments nécessaires pour la formation définitive d'un orchestre complet étaient présents. En particulier, le Nkul, le Mbe, le Nken et le Nyias furent très vite adoptés par lui. Et c'est avec ces éléments d'orchestre que Pie-Claude Ngumu assurera les chants lors des cérémonies d'intronisation du tout premier Archevêque Camerounais, Monseigneur Jean Zoa, à la Cathedrale de Yaounde, en Janvier 1962. Il avait été invité avec sa chorale de Tala, situé a plus de cinquante kilomètres de Yaounde. J'avais moi-même assisté à cette cérémonie vraiment inoubliable. Il faut dire que l'évènement était plein de symboles. Car jusqu'à cette date de l'intronisation de Monseigneur Jean Zoa, c'est l'orgue qui accompagnait les cantiques français et le chant grégorien pendant les offices religieux: c'était encore la période Missionnaire, avec comme chef, Monseigneur René Graffin, Archivêque de Yaounde, un Français. Or, en cette date du deux Janvier 1962, c'est une véritable canonisation des instruments traditionnels qui participaient officiellement à un office liturgique et faisaient ainsi entendre leur voix pour la première fois dans la Cathédrale de Yaounde. Une ère nouvelle venait de s'ouvrir pour la musique religieuse Beti, adaptée au culte chrétien, de même qu'une autre s'ouvrait pour l'église du Cameroun avec l'arrivée de l'un de ses fils comme Archevêque.

L'effet fut très positif auprès de la foule des chrétiens, qui, non seulement étaient heureux d'entendre des mélodies et des rythmes enfin proches des leurs, mais aussi de saluer l'écho de leurs instruments de fêtes et de danses. Les Mendzan étaient absents, mais cela donnait l'occasion aux joueurs du Nkul et du Mbè de faire une véritable démonstration dans la technique des rythmes.

Mais, une question se pose: pourquoi Pie-Claude Ngumu a mis si longtemps avant de posséder des Mendzan dans son orchestre? Il nous raconte lui-même comment il a mis presque trois

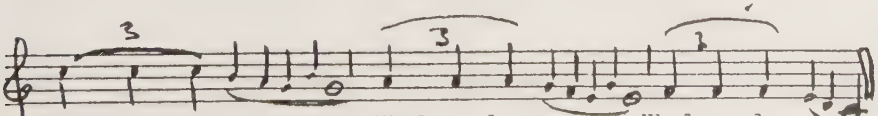
ans, depuis 1961 jusqu'en 1963, pour posséder enfin son propre ensemble de Mendzan, qu'il avait fait fabriquer lui-même (189). Pendant qu'il était encore à Tala, il avait essayé les Mendzan du village Komo-Endo et une fois à Mokolo, il fit appel à un groupe de Mendzan de Nkol-Endo. Tous ces deux groupes de Mendzan ne lui avaient pas donné satisfaction. Il nous dit pourquoi: "A l'instar du premier ensemble des Mendzan me Komo-Endo, les Mendzan de Nkol-Eton étaient construits et réglés en fonction de la musique des Eton dont les inflexions linguistiques et particulières ne sont pas identiques à celles de la musique que je leur proposais et qui s'inspirait des traditions linguistiques et musicales des Ewondo de Yaounde, dont je suis originaire. Il fallait donc à tout prix, construire moi-même un ensemble de Mendzan capable de rendre, à la perfection, les intonations de la musique que je proposais...", lit-on à la page 11. Ceci m'amène à faire quelques remarques à Pie-Claude Ngumu à propos des Mendzan des Beti.

Premièrement: je crois que les affirmations de Pie-Claude Ngumu relatives aux Mendzan des Eton et des Ewondo sont purement gratuites ou tout au moins contiennent des équivoques, qui risquent de conduire le lecteur à tirer de fausses conclusions sur la facture des Mendzan des Beti. Car, Pie-Claude Ngumu voudrait démontrer qu'il y a une différence entre la musique des Eton et celle des Ewondo, et par là entre les Mendzan des Eton et ceux des Ewondo. Pour cela il invoque comme raison les inflexions linguistiques particulières à chacune des ces deux langues. Mais la toute première loi de la morphologie et de la linguistique de ces deux langues soeurs est exactement la même: l'accent tonique des mots. Il peut être haut (/), comme un accent aigu français ou bien bas (\ ), comme un accent grave, ou bien recto-tono (—) marqué par un petit trait horizontal au-dessus de la syllabe ou du mot intéressé. Ces trois accents ont leur rôle à jouer, non seulement dans le langage parlé, mais aussi dans la musique chantée, composée sur un texte donné. Car, la mélodie montera, si l'accent du mot est haut, descendra, si celui-ci est bas et se

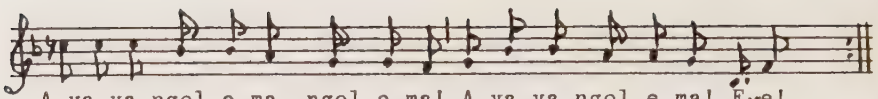
répètera sur la même note, si l'accent ou les accents se succèdent sur la même hauteur de ton. Cette loi des accents s'étend, sans exeeption, à toutes les langues bantu. L'Eton et l'Ewondo ont tant de mots en commun qu'on doit les reconnaître plutôt comme deux dialectes d'une même langue. Les intervalles toniques du langage, ainsi que les intervalles mélodiques du chant ne sont pas si considérables entre ces deux groupes éthniques, qu'on pourrait suivre Pie-Claude Ngumu dans la conclusion qu'il y a deux gammes différentes dans leurs musiques. S'il avait poussé ses expériences au-delà du village de Komo-Endo avec d'autres groupes des Mendzan, il aurait peut être trouvé un ensemble à son goût; car, la mélodie du chant Beti (nous le verrons beaucoup mieux dans l'étude concernant le chant dans les pages qui vont suivre) peut être, soit dans la gamme de cinq tons, soit dans celle de six tons, soit enfin dans celle de sept. Et si Pie-Claude Ngumu ne compose que sur la gamme diatonique, il est libre de le faire. Mais il se trompe, quand il veut faire croire que la gamme diatonique est la seule utilisée par la tribu Ewondo. Les trois ou quatre premiers Mendzan de tout ensemble Beti (Ewondo ou Eton) sont bâtis sur les trois gammes suivantes:

Ololon et Omvek:	soit 7 tons:	C D E F G A H C....
	ou	C D E F G A B C....
Akuda - Omvek	soit 6 tons:	A C D E F G A
	ou 5 tons:	A C D F G A

Les fabricants des Mendzan, pendant l'opération, répètent sans cesse l'une des célèbres mélodies traditionnelles qui leur sert de mélodie-type, une espèce de diapason à leur façon. En voici deux:



Nkul wa-lon e..... Nkul wa-lon e..... Nkul wa-lon e....
Le Nkul appelle Le Nkul appelle Le Nkul appelle.



A ya ya ngol e ma, ngol e ma! A ya ya ngol e ma! Eee!
Quelle pitié, quelle pitié, quelle pitié pour moi!

Le premier exemple sert pour la gamme de 7 tons, et le deuxième pour la gamme de 6 tons.
Il faut noter aussi que Pie-Claude Ngumu ne dit pas avec précision le degré des Mendzan de Komo-Endo et de Nkol-Eton qui ne correspondait pas à la hauteur voulue par sa musique Ewondo: "La musique que je leur avais proposée était construite sur une gamme diatonique normale, et réalisée conformément aux techniques du style des traditions de chez moi; d'autre part, leur ensemble de Mendzan était de construction parfaitement conforme au style traditionnel des Mendzan du pays Beti; tement conforme au style traditionnel des Mendzan du pays Beti; toutes les lames de bois de ces Mendzan produisaient un son parfaitement juste dans leur ensemble;

mais à un certain degré de la musique que je proposais, le son produit par la lame de bois correspondante de ces Mendzan ne cadrait pas du tout avec la réalité dans le contexte de la musique proposée...".

Et un peu plus loin, il revient sur la même remarque: "... Je remarquai également la même défectuosité au même degré des lames de bois des Mendzan, quant à la mélodie du chant proposé (190)." Pour ma part, je situerais ce fameux degré au septième intervalle. Ainsi donc, toute la querelle se déroulerait autour du B et du H. Puisque Pie-Claude Ngumu dit que sa mélodie avait été composée sur une échelle diatonique normale, il faut conclure que les Mendzan de Nkol-Eton et de Komo-Endo avaient été conçus sur une gamme avec Si bémol.

Deuxièmement: Le sens ésotérique des Mendzan n'occupe pas chez Pie-Claude Ngumu sa vraie place traditionnelle. En d'autres termes, Ngumu en fait très peu cas dans ses descriptions des Mendzan. Il s'était simplement contenté de poser une question à Ambasa, qui lui avait répondu à sa manière: "Ambasa plaçait les lames de bois les plus longues et de son plus grave, à sa droite, et les plus courtes, de son plus aigu, à sa gauche. Je voulais savoir si cette façon de placer les longues à droite et les courtes à gauche était de nécessité absolue. La réponse d'Ambasa fut négative. On peut aussi bien placer les longues à gauche et les courtes à droite. Tout dépend de chacun. Chaque artiste reste libre d'adopter la position qui lui réussit le mieux. Lui, Ambasa, avait appris dans son enfance à placer toujours les longues à droite et les courtes à gauche, et à jouer dans cette position. Il en est très heureux" (191). Après ces explications embarrassées, typiques pour les jeunes générations, qui perdent peu à peu le sens profond des traditions ancestrales, on s'attend à ce qu'un jeune Ethnologue, un vrai fils du pays, mette les choses au point. Mais, l'attente s'avère vaine, car, même dans la partie qui traite les questions ethnologiques des Mendzan, Pie-Claude Ngumu a passé outre cette donnée très importante, à mon avis; car elle met en lumière la conception philosophique sur la hauteur des sons des peuples Beti du Cameroun. Pour ma part, je crois avoir suffisamment explique et donné le sens ésotériques de tous nos principaux instruments de musique dans les pages précédentes, que je n'ai plus trouvé utile de me répéter ici.

Troisièmement: selon Pie-Claude Ngumu, l'Endum remplace avantageusement le son du Mbè (192). Ma réponse est: Qui et non! Commençons par la négative. Quand on connaît bien les rôles respectifs que ces deux instruments jouaient dans la musique traditionnelle des Beti, l'assertion de Pie-Claude Ngumu paraît inadmissible. Bien que l'Endum soit essentielle-

ment fait pour marquer le rythme sur ses deux et seules puissantes notes, il lui est impossible d'atteindre les performances techniques et rythmiques du Mbè. En effet, comme nous le savons déjà, le Mbè est capable de produire des effets et des timbres différents, selon qu'on y joue avec des bouts des doigts ou bien avec la paume de la main, tantôt sur les bords, tantôt sur le milieu de la peau. De telles variations de rythmes et de timbres ne peuvent pas être produits par l'Endum. Le côté affirmatif de ma réponse se trouve du côté du nouveau rôle attribué aux instruments traditionnels dans leur participation au culte liturgique chrétien. Là, les différents instruments perdent leur individualité propre, pour ne se limiter qu'au rôle de second plan, le premier étant laissé au chant. Nous y reviendrons plus largement plus tard. C'est certainement dans le contexte liturgique seulement que Pie-Claude Ngumu a du trouver que l'instrument Endum peut avantageusement suppléer le Mbè, qui est obligé de moderer ses performances rythmiques habituelles, afin de respecter le caractère religieux du culte chrétien. En effet, les paroles suivantes sont de Pie-Claude Ngumu: "Toutefois, pour ne pas porter atteinte à la sainteté du culte chrétien, le jeu des instruments et la danse sont enseignés et orientés de façon à éviter qu'ils ne soient compromis avec des usages profanes et mondains. Ils doivent inspirer et exciter la foi, l'engagement et la participation du peuple chrétien au culte sacre". L'orchestre de Pie-Claude Ngumu se présente donc ainsi:

1 Mvet
1 Mbe
1 Nkul
1 Nken (double cloche en fer forge, avec deux hauteurs de sons différents).
1 maracasse en rotin: Nyas.
4 Mendzan:
- 1 Omvek
- 1 Akuda-Omvek
- 1 Nyia-Mendzan
- 1 Endum

Le choeur est à voix mixtes dans l'ordre habituel de Soprani, Alti, Tenor et Basses. Nous en reparlerons a propos de la danse religieuse.

2. Orchestre liturgique de l'Abbé Wenceslas Mba.

Tout comme mon ami Pie-Claude Ngumu, j'ai dû rassembler mes expériences musicales de compositeur de nouveaux cantiques, de Directeur et de chef d'orchestre à trois endroits différents. Je débutai à la Mission Catholique de Yangben, située à peu près à cent kilomètres de Yaounde. Ce fut en 1963. S'il faut, en gros, donner la situation éthnique du Cameroun, on pourrait parler des tribus de la côte, des tribus de la région forestière ét des tribus de la région de la savane. Il n'y a pas à proprement parlé de différences notoires concernant les instruments de musique, mais chaque région possède néanmoins ses préférences Ainsi, la savane présente très rarement un orchestre de Mendzan, sans doute, à cause de la rareté des arbres dans cette région. En revanche, c'est l'endroit qui possède le plus ce genre d'instruments de musique, communément désignés sous le nom de sonailles et aussi bon nombre de petits tambours, appelés Ngom chez les Beti.

A Yangben, j'avais réussi à former un petit groupe d'instruments pour un orchestre. Ce fut à l'occasion de la consécration de l'Eglise de la Mission, évenement très considérable, qui devait réunir, en plus de Monseigneur Etoga Paul, Evêque de Mbalmayo, ancien Curé de cette Mission, ayant fourni la plus grande partie des travaux de construction, beaucoup d'autres prêtres des paroisses voisines et les autorités administratives dont le Prefet du Mbam, Jean Mesi, ainsi que le Sous-Préfet d'alors. Notre chorale avait déjà été constituée. Mais l'orchestre nous manquait encore. Pour répondre à mon appel, un membre de la chorale, Andre Betibikie, m'amena l'orchestre de danse du groupe de la "Jeunesse de Yangben". Je retiens trois tambours à membrane,

deux hochets tubulaires et trois doubles cloches. Ce fut là aussi notre orchestre de musique religieuse de la Mission catholique de Yangben. J'avais délibérement écarté les sonnailles métalliques, destinées à être fixées aux deux mollets, afin de rythmer la danse d'une façon sonante, et aussi des sifflets, servant pour le même effet rythmique.

La danse ne nous préoccupait pas encore pour l'heure; notre grand souci était d'abord la présence d'instruments traditionnels pour l'accompagnement de nos premiers cantiques adaptés au culte liturgique. J'avais institué deux chorales: L'une pour le chant grégorien et l'autre pour les nouveaux cantiques.

Chant grégorien. Au vieux chantre Grégoire qui assurait depuis toujours les chants des messes de semaine et du dimanche, presque toujours seul, j'avais joint des Maîtres d'école principale de la Mission, après leur avoir donné des leçons de solfège des notes grégoriennes. Ainsi cette chorale devint forte de 15 personnes à peu près. J'avais en mémoire, en agissant de la sorte, l'expérience que j'avais moi-même vécu à l'école de Mvolye, ou les Maîtres d'école assuraient si brillammentles chants de la messe des dimanches.

Nouveaux Cantiques.- La paroisse de Yangben avait un internat d'une cinquantaine de filles environ, dirigées par des Soeurs. Je choisis parmi elles une quinzaine qui avaient de belles voix et qui chantaient juste. Il se trouvait aussi deux instutrices, très douées pour le chant, Cécile Mayenele et Thérèse Ngono. Le talent, le zèle et le dynamisme de ces deux institutrices, ne tardèrent pas à se faire remarquer. Les nouveaux textes, les nouvelles mélodies et les nouveaux rythmes ne leur donnaient aucune difficulté. Les deux institutrices chantaient les couplets, et le reste des filles

chantaient le refrain. Le cantique de circonstance que je composai pour la consécration de l'église fut inspiré du psaume 121: "Laetatus sum, quia dixerunt mihi: In domum Domini ibimus". Je complétai les paroles du psaume avec quelques passages du "Proprium" de la messe de "Dedicatione ecclesiae", en particulier, les paroles de l'Introitus: "Terribilis est locus iste: hic domus Dei est, et porta caeli...", ainsi que celles de la Communion: "Domus mea, domus orationis vocabitur, dicit Dominus..." Le nouveau cantique ainsi composé comprend, en plus du refrain, treize couplets (194). Il avait été rythmé en fonction de l'accompagnement des instruments du pays. Il ne nous avait pas été si facile d'obtenir ces instruments pour notre chorale. Le village de Yangben et son voisin d'Ebat avaient chacun un groupe d'instruments traditionnels qui servaient pour l'animation des villageois par des danses et des chants. Les rivalités ancestrales qui existaient depuis toujours entre ces deux villages avaient finalement atteint le domaine culturel. Or, la "Jeunesse de Yangben" ne possédait que les tambours de meilleure qualité, tandis que celle d'Ebat détenait des Minken (doubles-cloches) d'une sonorité merveilleuse. J'avais dû finalement aller raisonner sur place les gars d'Ebat pour essayer de les décider à venir prendre place aux côtés de ceux de Yangben et accompagner les chants ensemble à l'église. La raison finit par l'emporter et c'est ainsi que naquit notre orchestre d'église:

- trois petits tambours à membrane (Ngom).
- trois Minken (doubles-cloches),
- un petit Nkul,
- deux hochets tubulaires (Nyas).

Les joueurs venaient tous les soirs à cinq heures pour s'entraîner avec la chorale, afin de bien connaître les chants pour pouvoir trouver le rythme d'accompagnement idéal, le rythme de soutien de la mélodie. Toutes ces peines et tous ces préparatifs ne restèrent pas vains; car, le succès fut

total le jour de la fête de la consécration de l'église. L'immense foule, venue pour cette cérémonie tant attendue, poussée par un instinct collectif et naturel, doublait le rythme des instruments, en battant des mains en cadence (le fameux "Kob" des Beti), comme pour répondre à l'appel du psaume 47,2, reproduit comme paroles de l'introitus du septième dimanche après Pentecôte: "Omnes gentes, plaudite manibus: jubilate Deo in voce exsultationis" (195).
Bien que rien ne fut prévu pour une religieuse danse, les têtes de l'assistance se secouaient toutes en cadence pendant toute cette scène. Car, les Africains, en général, et les Camerounais, en particulier, ont leur façon très original de combiner le chant avec les mouvements cadencés du corps et des battements des mains.

L'arrivée tardive des Mendzan dans la liturgie chrétienne.-

L'administration coloniale, en mettant fin à l'invasion islamique venant du Nord et aux guerres tribales du Sud du pays, en fondant des écoles et en multipliant des hôpitaux pour instruire les esprits et lutter contre les maladies du corps, doit être saluée, à cet égard, comme organe bénéfique; mais ce que la plupart des critiques ont du mal à lui pardonner, c'est d'avoir non seulement déprécié la culture locale, en général, mais aussi d'avoir mal orienté et mal interprété, le peu qu'elle avait voulu retenir comme expression artistique autochtone. Les instruments de musique, pour le colon, trop bizarres et trop mystérieux, furent envoyés en masse dans des musées européens.

Les "Mendzan", instruments mélodiques des Beti, ont cependant connu une extraordinaire époque de célébrité et de fécondité pendant la période coloniale. En effet, les chefs traditionnels Beti ont coopéré au rendement maximal de cet instrument, aux possibilités si multiples. Car, ils détenaient chacun un groupe de musiciens professionnels, composés de joueurs et de danseurs. Les fêtes publiques, en somme

les fêtes nationales françaises, le 14 Juillet et le 11 Novembre, qui réunissaient à la Capitale de Yaoundé tous ces Chefs traditionnels, encadrés de leurs orchestres de "Mendzan", étaient une véritable démonstration de l'unité existante entre la musique, le chant, la danse et le masque. Les orchestres les plus célèbres étaient ceux des Chefs Tsana-Mana, Mbilono-Nnomongena, Bituna-Mana, Zoa-Pudangono, Eluna-Ateba, Ateba-Ebe, Simon Etaba.

Ainsi la présence des "Mendzan" à la "cour" des Chefs traditionnels avait fini par convaincre ou fini par faire croire aux Missionnaires que ce genre d'instruments est fait uniquement pour les fêtes et les danses profanes des païens. Ainsi furent banni pour très longtemps les "Mendzan" des fêtes liturgiques chrétiennes. Il aura fallu attendre les années 1967-1968, pour voir enfin les "Beti" louer Dieu au son de leur instrument mélodique et rythmique par excellence: "Mendzan". Les orchestres les plus connus et les plus célèbres sont ceux des paroisses suivantes: Cathédrale de Yaoundé, Ndzon-Melen, Saint-Kisito de Mvog-Mbi, Sacré-Coeur de Mokolo, Saint-Jean-Baptiste de Nkol-Nkumu.

Ainsi on peut dire que, avec l'arrivée des "Mendzan" dans la liturgie chrétienne, l'orchestre liturgique des Beti se trouve enfin au complet aux côtés du "Nkul", du "Mbe", du "Nken", du "Nyas". Et du même coup, l'harmonium a perdu sa raison d'être, qu'il avait, lorsque les mélodies européennes et le chant grégorien détenaient encore le monopole du répertoire religieux et liturgique chez les "Beti".

II. Les cordophones. Parmi les cordophones Beti le plus célèbre est le Mvet. Sa vaste influence s'étend depuis les Beti du Cameroun jusqu'à ceux du Gabon et des pays voisins.

1. Son organologie est très originale. Eno Belinga en fait dans son livre une description remarquable (196) Pour ma part, je n'y insisterai pas davantage. Mais, c'est surtout son côté social qui nous interesse ici.

2. Fonction sociale et familiale.- Nous allons examiner tout d'abord le Joueur du Mvet, ensuite le message du Mvet et enfin l'auditoire du Mvet.

   a) Le Joueur du Mvet.- Il est à la fois poète-compositeur, chanteur, exécuteur de danse et virtuose d'instrument. Il possède tellement son sujet qu'il est capable de le redonner avec des accents poétiques des plus poignants et des plus captivants. Dans ses talents de conteur et de narrateur, il excelle pour l'imitation de la nature: le bruissement des eaux, l'orage, le tonnerre ou les états d'ame: la colère, la joie, l'étonnement, la tristesse. Et quand il se met à parler de la célébration de la fête, non seulement il le dit, mais aussi il le vit, en dansant, tout en dirigeant son groupe d'orchestre, et en invitant l'auditoire à la participation. Tout au long du récit, ses doigts savent jouer au moment qu'il faut soit le dialogue avec la voix, soit la ritournelle au moment ou la voix s'arrête, soit un continuo pour la soutenir, soit alors une véritable symphonie. Son conte se fait à la façon d'un récitatif; mais, quand il le faut, le joueur du Mvet entonne une mélodie qui correspond à la circonstance et la chante avec le public.

b) Le message.- Le Mbom Mvet raconte des poèmes épiques et guerriers concernant des tribus antagonistes. Quelques-uns sont lyriques, didactiques ou satiriques. Ils font partie de ce grand patrimoine oral traditionnel des Beti.

c) L'auditoire.- Il est composé des membres de la même tribu qui se mettent ensemble le soir autour du Mbom-Mvet pour écouter et vivre les récits épiques. Il répond à toutes les invitations du Mbom-Mvet, en chantant, en dansant, et en donnant suite aux interpellations de celui-ci.

3. Utilisation dans l'église.- Il est très curieux de remarquer que le Mvet s'est trouvé jusqu'à présent éloigné de l'église, alors que par ailleurs son genre musical a été des plus exploités par les jeunes compositeurs Beti de la musique liturgique. En effet, la plupart des cantiques composés à l'occasion de l'Année Mariale de 1954 (197), le plus grand nombre des compositions de Pie-Claude Ngumu (198), ainsi que bon nombre d'autres auteurs ont adopté le rythme si célèbre d'Angon-Mana (199). Cet éloignement de cet instrument des offices religieux n'est pas la réponse à une question d'opportunité ou de non opportunité, de profane ou de non profane, c'est plutôt une mesure de réalisme prise à son encontre, à cause du rendement très limité de son volume sonore. Le Mvet est en effet conçu pour n'être perceptible que dans un petit cadre limité, pour n'accompagner que le soliste et son petit groupe. Il se trouverait certainement dépassé devant les immenses foules qui inondent les églises du Cameroun, que n'arrivent bien à dominer que les instruments à percussion, tels les Mendzan, les Minkul et les Mimbe (200).

Pour une autre raison, on ne pourrait pas faire croire que Monseigneur François-Xavier Vogt a été pour quelque chose pour empêcher le Mvet de se produire à l'Eglise. En effet, s'il avait fait mention du Mvet dans sa préface des Cantiques Ewondo, son souci était d'étendre les récits si riches en épisodes dramatiques, historiques et didactiques de cet instrument traditionnel fort remarquable des Beti jusque dans l'abondante moisson des récits bibliques. En vieux Missionnaire, connaissant bien l'Afrique et l'âme africaine, il avait plusieurs fois vécu et expérimenté lors de ses nombreuses tournées et veillées dans les villages du pays Beti combien le Mvet était un instrument à enseignement didactique par excellence. Il avait remarqué l'incomparable talent du Mbom Mvet et toutes les prouesses artistiques, ainsi que de mémoire dont il faisait preuve, aussi avait-il lancé à ses chrétiens cet appel, pour que le Mbom Mvet leur fasse vivre dans leur village les évènements bibliques avec le même art et la même vie que dans les récits traditionnels. Voilà la pensée de Monseigneur François-Xavier Vogt sur le Mvet (201).

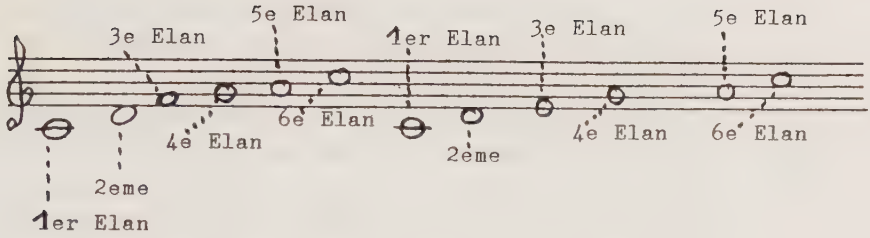
III. Les aérophones.- Les Bilan et les Mindin, ainsi que la désignation globale de Tòn, dont l'appellation générale s'étend à toutes sortes de cornes d'animaux et de trompes. Les aérophones traditionnels qu'on peut encore trouver chez les Beti sont de plus en plus rares de nos jours. J'avais eu le bonheur de rencontrer un groupe de Bilan, en 1964, pendant mon séjour à la Mission catholique d'Efok (202). Les Bilan (au singulier: Elan) sont tout simplement des cornes desséchées de buffles sauvages ou de zébus des troupeaux du Nord du pays. Ils sont souvent

ornés de fresques tout autour ou peints tout entier en couleur unie. Ceci sert évidemment pour leur ornementation, mais aussi pour les distinguer les uns des autres. C'est très souvent à la cour des grands chefs du pays qu'on les rencontrait. Soutenus par un groupe de quatre ou de cinq musiciens, ils formaient le quatuor ou le quintette habituel, servant soit à réveiller le chef le matin, soit à le distraire par des flatteries de tout genre. Ces musiciens exploitaient tout ce qui pouvait nourrir leur inspiration pour pouvoir flatter le chef le moment venu: le retour d'un voyage, la guérison de la maladie du chef, réglement d'un palabre difficile, victoire au cours d'une compétion quelconque!
La groupe que j'ai découvert à Efok est le groupe de ces musiciens de la cour du célèbre chef de la tribu des Mvog-Kani, Simon Etaba. Il était mort quelques années auparavant et tous ses musiciens étaient abandonnés à eux-mêmes. Heureux étaient-ils,s'ils se faisaient inviter parfois par l'un ou l'autre familier de la cour du chef disparu, qui voulait encore se resouvenir, par un bon moment musical, des célèbres jours anciens. Le même sort avait été réservé aux autres ensembles musicaux du chef défunt, comme par exemple les balafon et les Mimbe. Après avoir formé une très grande chorale de cent personnes, je fis appel aux chrétiens de nous trouver des instruments de musique traditionnels; c'est alors qu'un ancien orchestre de balafon du chef Etaba et son quartet de Bilan se mirent volontiers aux services de notre chorale et en devinrent finalement membres à part entière.

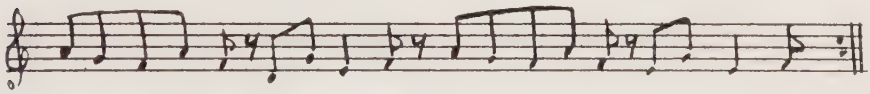
J'avais particulièrement été frappé de la douceur des sons des Bilan. Leur participation à l'orchestre de la chorale y ajoutait un cachet tout particulier. Pris dans leur ensemble, les Bilan ont quelque chose de plaintif, de triste. C'est pouquoi j'avais exploité cette note spéciale de ces instruments, pour faire plus d'effet, en les faisant de

temps en temps intervenir seuls, sutout pendant les pièces de supplication, comme le Kyrie, Agnus Dei. Et quand un an plus tard je fus nommé à Yaoundé à la tête de la paroisse Saint-Kisito de Mvog-Mbi, même avec la nouvelle chorale que je fondai alors, je continuai à bénificier des services du groupe des Bilan d'Efok. En effet, je suis le seul musicien au Cameroun à avoir introduit les Bilan dans l'Eglise et avoir su les marier avec les autres instruments de musique. Le jour que ces joueurs n'oublieront jamais, c'est le jour de l'an 1967, jour ou notre chorale Saint Kisito de Mvog-Mbi eut l'honneur d'assurer les chants pendant la messe pontificale, célébrée par l'Archevêque de Yaoundé, Monseigneur Jean Zoa, entouré de douze prêtres, dans la cathédrale Notre Dame des Victoires, à l'heure sonnante de minuit. Pendant l'exécution des chants je voyais ces musiciens qui avaient passé une grande partie de leur vie aux services d'un chef mortel pour une récompense illusoire et passagère, jouer maintenant avec leurs mêmes instruments, mais cette fois dans des conditions toutes différentes: pour le Roi immortel, le Roi des rois, pour implorer sa grâce, son don impérissable.

Gamme pentatonique.- J'avais remarqué les limites des Bilan par rapport à la tonalité du chant à accompagner. Les cinq instruments qui faisaient partie de notre orchestre formaient une gamme pentatonique de cet ordre: c d---f g a---c; parfois une autre corne s'ajoutait pour jouer le: e. Comme la Messe Sainte-Anne, messe en latin, à voix mixtes, que j'avais composée en 1964 en l'honneur de Sainte Anne, Patronne de la Paroisse d'Efok, était dans la gamme de Fa majeur, il ne se trouvait aucune difficulté harmonique avec nos Bilan:



Le tableau ci-dessus nous montre les deux possibilités pentatoniques de nos Bilan. La première des deux est exactement l'équivalent harmonique des touches noires de l'orgue ou du piano. Voici ce que mon oreille a retenu de l'accompagnement des Bilan pendant le chant du kyrie de la Messe de Saint-Anne:



IV. <u>La musique chantée des Beti</u>.-

Voici les différentes formes de la musique chantée des Beti:

- la forme récitative ou déclamatoire.
- la forme Bikud-Si.
- la Berceuse: "Mfolo".
- le Nkana: Chante-fable.
- le Mvet.
- les Mendzan.
- les Mimbe.

Chacune de ces formes mérite une étude complète quant à ce qui concerne son échelle mélodique. Ainsi, il sera plus facile de voir si la musique des Beti répond aux notions de tonal, de modal d'une part et de pentatonique et d'heptatonique d'autre part. Le côté rythmique sera aussi soigneusement examiné. Enfin, nous verrons si les Beti possèdent le genre polyphonique. Mais, je voudrai d'abord dire rapidement un mot sur deux études de chercheurs de langue allemande:

Eric M. von Hornbostel, dans son travail sur la musique des Fang (203), bien que parlant de la grande tribu, dont font partie les Beti, a parlé de temps en temps des particularités musicales de ceux-ci et en a donné quelques indications interessantes. Nous en parlerons dans cette étude.

Gerhard Kubik a aussi développé un sujet, qui bien que suffisammenet déjà limité, tant dans son cadre éthnique que géographique, me paraît encore bien général pour l'étude qui nous occupe ici (204). Son travail englobe donc la circonscription des Beti, car le Cameroun y occupe une place spéciale. Nous aurons aussi l'occasion de le citer de temps en temps, tout en indiquant nos points de divergence, peu importants, il est vrai, du moins dans l'essentiel.

1. Forme récitative ou déclamatoire.- Ici, c'est la parole qui joue le plus grand rôle. Nous savons déjà que la langue Beti est une langue à tons, tout comme la plupart des langues africaines. Chaque ton d'un mot, doublé du rythme particulier inspiré par ce mot, est déjà un élément de mélodie. Le Beti appartient donc au groupe des langues tonales, qu'il faut chanter en tenant rigoureusement compte de la nature de ses tons sous peine de rendre le texte incompréhensible ou déformé. Je crois qu'il est bon de souligner ici la différence entre la musique tonale et musique modale.

La mélodie de la musique tonale se construit, en obéissant à la loi des tons hauts et tons bas des différents mots qui composent le texte à chanter. Elle n'obéit donc pas aux mêmes lois mélodiques que la musique modale, qui elle procède par schèmes, dont quatre sont dits authentes et quatre plagaux; ce qui donne ainsi huit modes ou huit tons. Aujourd-hui, on les désigne communément sous le nom de Modes ou tons grégoriens.

La forme récitative du chant Beti peut se définir ainsi: langage d'après un texte libre ou mesuré, qui ne se proclame que sur les deux tons hauts et tons bas des mots; c'est là

premier mot du texte qui sert de tonalité qui sera respectée jusqu'à la fin. L'intervalle entre ces deux tons peut varier de la seconde à la quarte. Le Beti se sert de la forme récitative ou déclamatoire dans des moments solennels, comme par exemple: la guérison d'un malade, un plaidoyer, les jeux d'enfants. Cette forme récitative peut se partiquer soit en solo (berceuse d'un enfant), soit en questions et réponses (traitement d'un malade), soit en formules introductoires d'un discours pendant une cérémonie d'un palabre, entre l'orateur et l'assemblée.

La forme récitative des Beti n'est pas un simple "recto tono" à la manière des lectures de la messe ou des offices liturgiques; mais il tranche par son caractère bitonal. Elle peut se pratiquer à l'aide des voix humaines, comme au moyen des instruments de musique, tels que le Nkul et le Nkèn, soit les instruments à deux sons:/ et\(haut et bas).

Adaptation missionnaire à la forme récitative Beti.-

Les catéchistes, vrais bras droits des Pères Missionnaires, avaient trouvé une façon originale de rendre tout ce qui avait trait avec le message chrétien, en adoptant partout la forme récitative. La récitation du catéchisme, la récitation commune des prières, tout cela sortait du cadre habituel de parler, pour revêtir un caractère religieux et grave, à la manière du Nkul. Une formule toute spéciale avait été trouvée aussi pour cet instrument, quand il s'agissait d'inviter les chrétiens et les catéchumènes à la prière commune, au catéchisme ou à la messe: "Fada angasili Ayisi Yosef: na otele ya, mod mbok, bininga bebe, na otele ya?" Ce qui veut dire:«La Père avait demandé à Joseph Ayisi, que signifie ceci: un seul homme, plusieurs femmes, que signifie ceci?» Pour les Beti, cette adaptation faite uniquement sur les tons essentiels des mots ou sur la musique du Nkul, a été pratiquée beaucoup plus sobrement que pour nos voisins Basa et Edea.

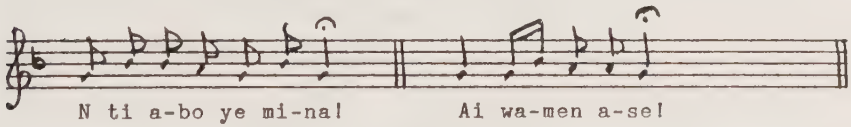
Chez eux, la mélodie des prières communes est déjà plus riche; car, elle évolue sur une échelle de plus de cinq tons. C'est une échelle qui se rapproche de celle de l'Akudu-Omvek, que nous connaissons déjà. J'ai déjà raconté comment le Père Luitfrid Marfurt avait été frappé, en écoutant les Basa prier à Otele: car, il croyait entendre une espèce de récitation des psaumes. Mais, une autre tribu voisine des Beti, les Bulu, appelle le message évangélique sous la désignation de "Nkul-Zambe": le Nkul de Dieu (dans le sens de: appel, convocation de Dieu).

Il semblerait bien que les Missionnaires européens aient très vite fait une espèce d'association entre le Nkul messager des Beti et le message évangelique. Frappés par l'extraordinaire faculté de transmission de cet instrument, toujours présent dans le village, prêt à intervenir à tout moment pour prévenir d'un danger, pour annoncer un événement quelconque, pour convoquer le peuple, ils l'ont vite adopté aussi pour en faire un usage chrétien. Mais, cette adoption du Nkul par les Missionnaires ne fut que partielle. Car, si le côté messager du Nkul connut leur adoption sans réserve, il faut dire que son côté musical utilisé pour les différentes cérémonies, que nous connaissons déjà, Mesin (jeux de lutte), Esani (cérémonie funéraire) et pour les danses qui les entourent, fut combattu et condamné. Ainsi, le Nkul des Beti fut d'un côté "baptisé" et de l'autre "condamné" et "damné". Bref, c'est le seul usage solitaire du Nkul, usage de signal, qui fut agréé pour remplacer la cloche occindentale. Après avoir convoqué les chrétiens pour l'office à l'église, le Nkul reste sagement dehors, car l'accès intérieur lui demeure interdit.

Il faut reconnaître cependant une chose: jusqu'à nos jours les cours de catéchisme, les prières du soir et du matin ainsi que celles de la messe se font toujours sous la forme récitative. Il faut aussi savoir, que dans la récitation commune des prières, il y a chez les Beti et chez les tribus noires un cadre polyphonique qui se crée automatiquement. car, dans chaque assemblée se trouvent hommes, femmes, en-

fants garçons et filles et chacun recitera les prières selon son timbre et la hauteur de sa voix; mais, tous, bien que restant dans des hauteurs différentes de voix, respecteront les tons naturels des mots, de façon que toutes les voix monteront ou descendront avec une harmonie très touchante, en intervalles parallèles.

Depuis que le Concile Vatican II a donné la possibilité aux communautés chrétiennes du monde entier de célébrer les offices liturgiques dans leurs langues propres, Monseigneur Jean Zoa, Archevêque de Yaoundé, a étendu cette forme récitative jusqu'à la lecture de l'Epître et de l'Evangile d'une part, et des oraisons et prières du Canon, d'autre part. Le "Dominus vobiscum! Et cum spiritu tuo!" se chante comme suit:



N ti a-bo ye mi-na! Ai wa-men a-se!
Dominum vobiscum! Et cum spiritu tuo!

L'Oraison se chante ainsi:

... A dzo-e Ye-sus Kris-tus,Mon woe y'a-ve-e,adzoge fe ai wa,
Au nom de Jésus Christ,ton fils,qui vit et règne avec toi

dzamedza fu-fu-lu ye Mfu-fub Nsi-sim,Zam-ba kom ya kom ese!A-
même que le Saint-Esprit,Dieu,dans les siècles des siècles!Am

Il s'introduit un troisième ton dans cette déclamation de la prière, de telle sorte que toute la mélodie se chante sur les trois notes d'une petite tierce: la tonique, la seconde et la petite tierce.

2.- "Mfolo-Mon"ou berceuse.-

Le "Mfolo-Mon" des Beti a un double caractère: poésie et musique. La poésie est bien soulignée dans le texte, qui lui-même retrace la tendresse maternelle. Comme dans toute l'Afrique traditionnelle, la jeune mère camerounaise n'a pour berceau que ses deux mains et ses deux genoux pour son enfant. Mais de temps en temps, elle est obligée de se détacher un moment de son enfant pour vaquer aux travaux des champs ou à ceux de la maison. Et si l'enfant vient à pleurer, elle est de nouveau près de lui pour le bercer, afin de l'endormir. Pour cela, elle recourt à des paroles pleines d'arguments de tendresse, pour toucher l'enfant et l'amener à faire cesser ses pleurs:

"Ye mene Biloa, nga Atangna-Ntsama,
Nye ane bèloa a nda mintet mintet:
Ba bekog ngon , ba bekog owondo,
Ba bekele sob mbakoa-mbon?
A man tara e, eh! A nena e, eh!"

En voici à peu près la traduction:

Suis-je Biloa, femme d'Atangna-Ntsama,

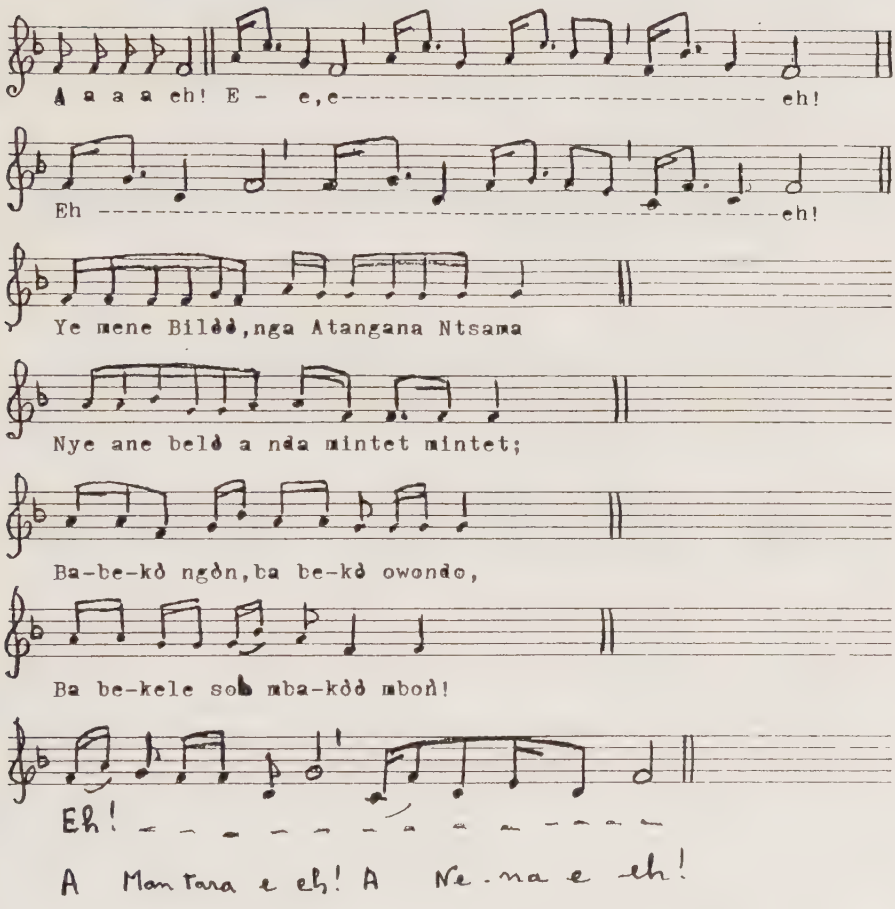
Elle, qui a des centaines et des centaines de servantes:
celles-ci écrasent le "ngòn", celles-là l'"owondo",
d'autres vont laver le "mba-koa-mbon"?
Petit père, Eh! Petite mère, Eh!

Ainsi, heureuse est la femme du chef supérieur des Ewondo et des Bene (qui peut se payer le luxe d'avoir tant d'hommes et de femmes à son service, qui lui donnent par conséquent le temps nécessaire pour se consacrer entièrement à son bébé).

Pour une mère ordinaire, c'est souvent quelqu'un de la famille qui l'aide à garder et à bercer l'enfant. Il peut s'agir de la grand'mère, de la soeur ou du frère de l'enfant. Sa charge consiste essentiellement à distraire

Ye mene Biloa

Berceuse 1


A a a a eh! E - e,e---------- eh!
Eh ---------- eh!
Ye mene Bilèè,nga Atangana Ntsama
Nye ane belè a nda mintet mintet;
Ba-be-kò ngòn,ba be-kò owondo,
Ba be-kele soh mba-kòò mboñ!
Eh! - - - - - - - - - - - - -
A Mantara e eh! A Ne.na e eh!

l'enfant, comme dans le cas precedent, mais qui est l'appel du gardien de l'enfant fait à la maman:

Nga wabobo na:
Okel'alok a man oton
Oso ai bekada bebe
bemva bebe
Asu mbi-mon, Eh!
Eh, eh! A mbi-mon,Eh!

Ce qui veut dire:

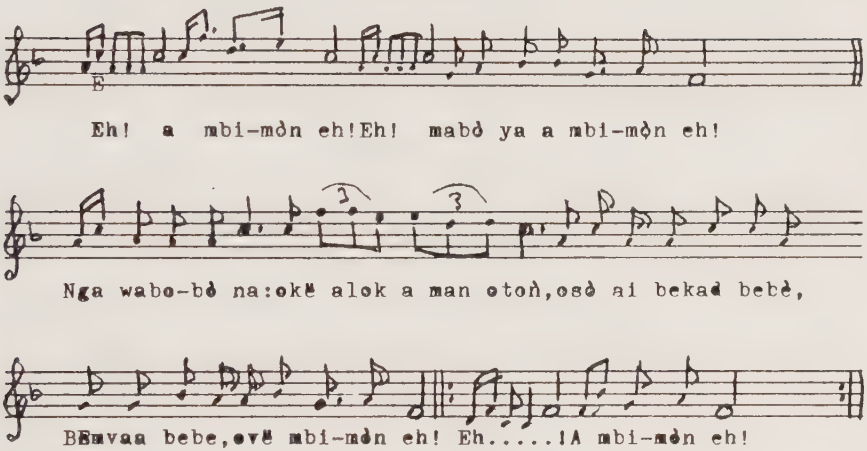
Pourquoi ne fais-tu pas:/
tu vas à la pêche dans la petite rivière/
tu ramènes deux "bekada"
deux "bemva"
pour le gardien du bébé?
Ah, ah, gardien du bébé! (bis)

La pêche, telle qu'elle se fait par groupes de femmes Beti, est une entreprise difficile, parfois périlleuse. Les femmes réservent le fruit de leur pêche aux personnes qui leur sont chères, dont, en premier lieu, le mari. Le gardien de l'enfant en est conscient, aussi reste-t-il modeste dans sa demande: "deux "Bedkada"ou deux "Bemva" seulement. La quantité du don est négligeable, certes, mais la qualité du geste sera fort appréciée par le gardien de l'enfant, qui voit là une marque de reconnaissance pour ses services. Ce thème de "Mbi-Mon" (gardien d'enfant) nous a valu plusieurs belles mélodies, dont celle-ci, que nous étudierons dans la partie réservée à la mélodie.

Pour être complet, ajoutons cette autre jolie berceuse, chantée par un chimpanze, qui s'était improvisé gardien d'enfant. La maman avait laissé son petit dormant à l'ombre d'un arbre, et s'était éloignée un moment au fond de sa plantation. Entre temps le bebe se réveille et se met à pleurer.

Berceuse 3.

Nga wa bobè na.


Eh! a mbi-mòn eh! Eh! mabò ya a mbi-mòn eh!
Nga wabo-bò na:okè alok a man otoǹ,osò ai bekad bebè,
Bèmvaa bebe,ovè mbi-mòn eh! Eh.....!A mbi-mòn eh!

Attiré par les pleurs de l'enfant, un chimpanzé qui se trouvait dans les parages s'approcha et prit tendrement le petit pleureur dans ses larges bras et se mit à chanter:

Introduct.: " A mon,eh,ya wayon,eh (bebe,pourquoi pleures-tu, eh
Eh,ah, wayon dze? (Eh,ah,qu'as-tu a pleurer?
Eh..... Eh.....

1. - Nyoa ahe ma bemva bebe: (Ta mere me donnerait deux "bemva",

Mabo ye bo dze? (qu'est-ce que j'en fais, moi?
Eh..... Eh.....

2. - Nyoa ahe ma ntotom koe: (Ta mere me donnerait un poisson frais:

Mabo ye wa dze? (qu'est-ce que j'en fais, moi?
Eh..... Eh.....

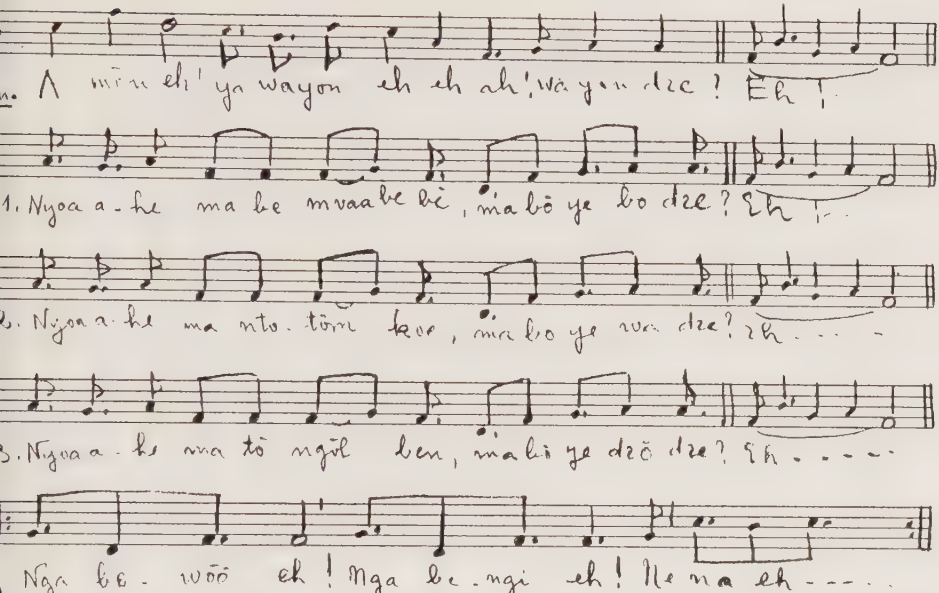
3. - Nyoa ahe ma to ngôl ben: (Ta mère me donnerait même le "ngol":

Mabo ye wa dze? (Qu'est-ce que j'en fais, moi?
Eh..... Eh.....

Coda. - Nga bewò, eh! Coda.-(L'épouse des chimpanzés,eh
Nga bengi, eh! (L'épouse des gorilles,eh,
Nena, eh! (Petite mère, eh!
Eh..... Eh.....).

Le chimpanzé ne fait pas que singer le rôle de gardien d'enfant, il épouse et vit vraiment ce rôle: il s'adresse à l'enfant comme une vraie mère; il parle des poissons, qu'on a coutume chez les Beti de mettre de côté pour le "Mbi-Mon" (gardien d'enfant), poisson de grosseur modeste: deux "Bemva" et "Ntotom koe". Le chimpanzé veut faire bien comprendre à l'enfant que s'il accepte de le bercer, ce n'est pas du tout

A mòn, dze wayon? Berceuse 2.


A mòn eh! ya wayon eh eh ah! wà yon dze ! Eh !
1. Nyoa a-he ma be mvaabe bè, mabò ye bo dze ? Eh !
2. Nyoa a-he ma nto-tòm bee, mabo ye wa dze ? Eh . . . .
3. Nyoa a-he ma tò ngòl ben, mabi ye dzò dze ? Eh . . . . .
Nga bo-wòò eh ! Nga be-ngi eh ! Ne ma eh . . . .

pour attendre une récompense de la part de la maman. Car, les fruits de la pêche ne lui serviraient à rien, puisque le chimpanzé n'est pas carnivore. S'il accepte de le consoler, c'est parce qu'il est lui-même épouse et mère. Et à ce titre, il se permet d'employer, comme toutes les mères des petits hommes, le titre de tendresse de "Nena" (petite mère) à l'adresse du bébé.

La mélodie de ces trois berceuses a quelque chose de commun avec celles des deux autres: chaque mélodie suit le rythme de chaque mot, ainsi que le rythme général de chaque membre du texte. La structure formale de chaque mélodie est tripartite: Introduction ou prélude, les couplets et la finale ou coda: ABC. Chacune de ces parties est suivie du refrain. La structure générale se présente donc sous cette forme:

A + R (R= Refrain) B + R C + R

Le rythme est un rythme simple à 2/4 et à 6/4; l'ensemble forme une succession de notes brèves ou longues, exigées par le rythme naturel contenu dans les mots du texte. C'est à peu près la même loi que celle qui régit la versification latine des hymnes du Moyen-Age: Jambus ∪—, Trocheus: —∪, Spondeus: — —, Anapest: ∪∪—, Daktylus: —∪∪. Mais, au lieu d'être uniforme comme dans les vers des hymnes , le rythme de la berceuse Beti peut comprendre toutes les formes à la fois:

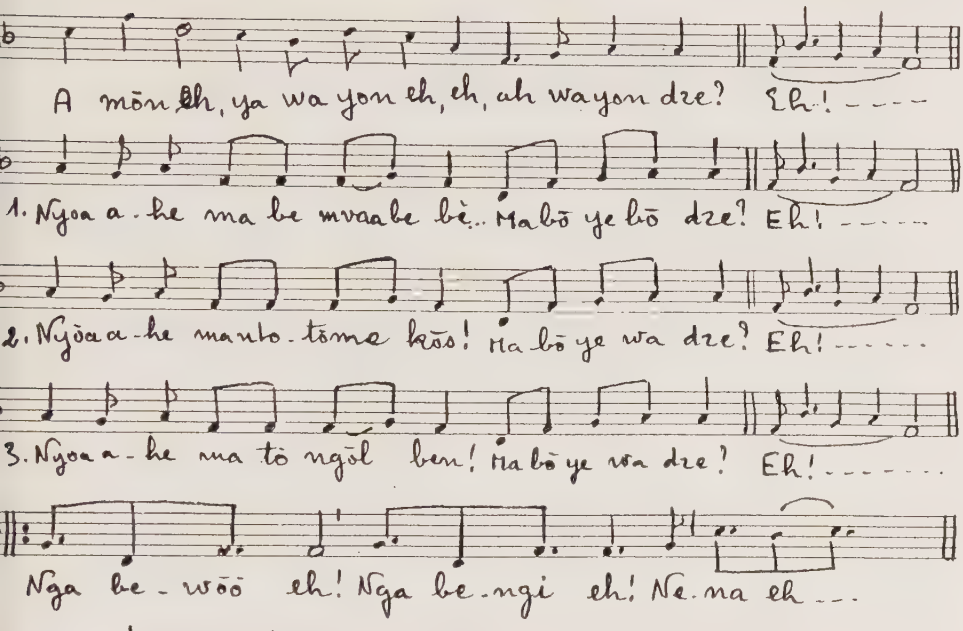
∪— ∪—∪ — ∪—
Deus, Creator omnium
∪— ∪ — ∪ — ∪—
Polique Rector, vestiens....

∪∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ ∪ ∪ —
Nyoa ahe ma ntotom koe: Mabo ye wa dze ?

L'Ambitus de la mélodie s'étend de la tonique à l'octave supérieure (F1- F2), en montant, et de la tonique à la petite tierce inférieure (F1- d1), en descendant. Ainsi peut se présenter l'Ambitus:

A mòn eh, ya wayon !

Berceuse 3.


A mòn eh, ya wa yon eh, eh, ah wayon dze? Eh! - - - -
1. Nyoa a - he ma be mvaabe bè.. Mabō ye bō dze? Eh! - - - -
2. Nyòa a - he manto - tòma kòs! Ma bō ye wa dze? Eh! - - - -
3. Nyoa a - he ma tò ngòl ben! Ma bō ye wa dze? Eh! - - - - -
Nga be - wōō eh! Nga be - ngi eh! Ne - na eh - - -
Eh! - - - -

soit: d-F-g-a-b-c-d-F
soit: d-F-g-a-b-c-d-e-F.

Les intervalles varient entre la quarte, la tierce et la seconde. Les plus utilisés sont les secondes et les tierces. S'il faut juger les trois parties, qui forment la structure de la mélodie, par rapport à l'Ambitus, il faudra noter ceci:

a) le prélude forme le point culminant de la mélodie dans les trois berceuses. Il va jusqu'à atteindre l'octave de la tonique (berceuse 2 et 3).

b) le refrain module autour de la tonique: elle monte d'abord d'une quarte, puis redescend, degré par degré, jusqu'à la tonique. Elle peut aussi descendre d'une tierce ou d'une quarte pour remonter, degré par degré, jusqu'à la tonique.

c) Les couplets sont tres remarquables par de courts motifs rythmico-mélodiques, comportant questions et réponses, évoluant par tierces et secondes, pour retomber de nouveau sur la tonique.

d) Il est très curieux de constater que les "Coda", à l'inverse des préludes, évoluent à la partie inférieure (tierce ou quarte) par rapport à la tonique. Mais, nous ne devons pas oublier ce que nous savons déjà de conception des Beti sur la hauteur des sons. Dans ce sens-là, on doit comprendre que la voix grave masculine, ou la voix du tonnerre (voix du ciel) vienne tout couronner, après la voix d'enfant qui garde son petit frère ou sa petite soeur, ou celle de la grand'mère, ou même celle de la maman. Et c'est alors le véritable "final", le vrai "coda" de la berceuse.

Ainsi le Beti reste égal a lui-même quant à la conception philosophique, psychologique, sociale et familiale du son. Ce que nous avons vu dans l'étude des instruments de musique, nous le constatons de nouveau ici dans la musique chantée.

La "Messe Sainte-Anne".- C'est à la Mission catholique d'Efok en 1974, que je composai cette "Messe, en l'honneur de Sainte-Anne, Patronne de cette Mission. Les fêtes patronales sont célébrées au Cameroun avec beaucoup de solennité. Les chrétiens y assistent très nombreux à la messe, presqu'autant qu'aux grandes fêtes comme Noël et Pâque, d'autant plus que les fêtes patronales sont toujours renvoyées au dimanche. La chorale de la Mission fournit à cette occasion le meilleur de son répertoire. Or, le répertoire musical de la chorale d'Efok était bien pauvre, au moment où j'y avais été affecté. Après avoir constitué une respectable chorale mixte d'une centaine de membres, je décidai de composer une "Messe" spéciale en l'honneur de Sainte-Anne: une "Messe" à quatre voix mixtes. Toutes les parties y étaient, à l'exception du "Credo".

Le texte.- C'est le texte du Kyriale, en latin:

a) Kyrie eleison (ter), Christe eleison (ter), Kyrie eleison (Ter).
Seigneur, aie pitié,Christ aie pitié, Seigneur, aie pitié.

b) Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicamus te. Adoramus te. Glorificamus te (Etc.).

c) Sanctus, Sanctus, Sanctus. Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.Hosannah in excelsis Benedictus qui venit in nomine Domine. Hosannah in excelsis.

d) Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis (bis).

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.

Musique.- Les mélodies types qui m'ont inspiré sont fort diverses. En tout premier lieu le Mfolo-Mon des Beti m'a beaucoup aidé soit par sa ligne mélodique, soit par le rythme de sa phrase musicale. C'est ce genre qui se retrouve le plus dans le "Kyrie" et dans le "Gloria". Une fable Beti, par contre a donné naissance au "Sanctus". Les différentes modifications apportées à la mélodie traditionnelle ont été nécessitées par la nature même des mots et par la longueur des phrases du texte latin. Les Minkana (au singulier: Nkana-fable chantée des Beti) et le Mfolo-Mon ont une place de choix dans la musique chantée du peuple Beti. Leur côté poésie a un intérêt au moins égal à celui de la musique. Les Minkana présentent de multiples aspects de la vie de la société familiale et clanique des Beti. Tel Jean de La Fontaine dans la plupart des ses fables, les Minkana nous présentent toutes sortes d'animaux, qui agissent, parlent et chantent comme les Beti. Ils présentent tour à tour les qualités, les défauts, la force, la ruse; ils font intervenir les esprits des parents morts; ils nous montrent la situation souvent malheureuse de l'orphelin, et beaucoup d'autres aspects de la vie des Beti.

La mélodie de la plupart des Minkana est d'une seule voix; mais elle se rencontre parfois à deux ou à trois voix. C'est le refrain seul, qui peut se chanter à plusieurs voix. Les Minkana sont en effet un vrai modèle de chant alterné, avec refrain. Le dualisme entre le refrain et le couplet fait le charme de la mélodie. C'est un dualisme tantôt rythmique, tantôt mélismatique. J'ai fait une petite liste de 15 Minkana, que je vais essayer de regrouper par catégories:

1. Dualisme mélodico-rythmique entre le couplet et le refrain.

   a) le couplet monte et le refrain descend: 2,11,14.
   b) le couplet descend et le refrain monte: 1,3,4,5,6,

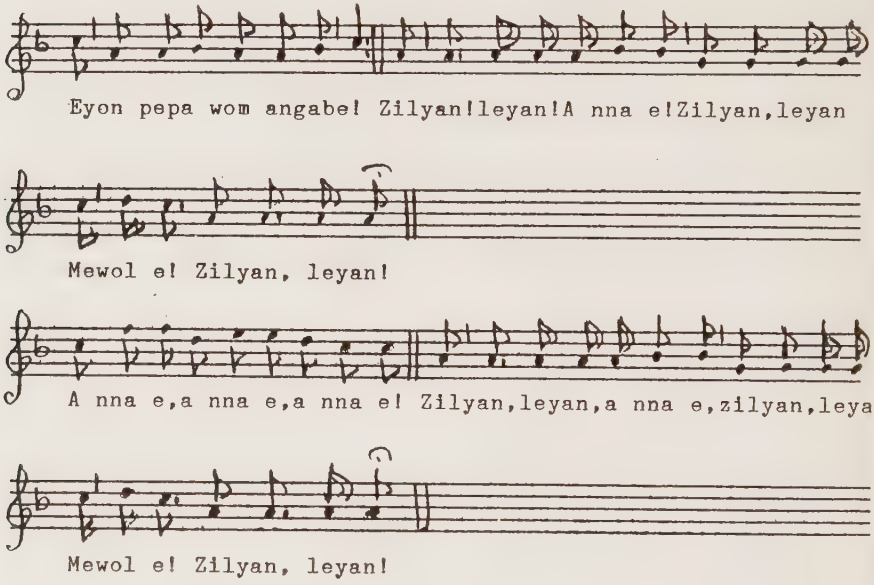
2. Couplet plus long que le refrain: 1,2,5,6,10,14,15.
3. Refrain plus long que le couplet: 3,4,8,11,12,13.
4. Refrain et couplet équilibrés: 7,8.
5. Refrain se terminant sur la tonique: 7,9,10.
6. Refrain se terminant sur la dominante: 6,8,
7. Refrain se terminant par la tierce: 12,13.
8. Refrain se terminant par la relative mineure de la tonique: II
9. Dualisme mélismatique dans le "coda": 15.
10. Les refrains se terminant par l'une ou l'autre note de l'accord parfait peuvent être chantés à 2ou3 voix, en tierces parallèles.

Quelques Minkana. -

1. E bo osesen ba dadi nnà minso mi ngon! Aya
2. Ye wabe bae ye nala? Tsan!
3. Mekol mengabe yi ma e! Tsigla, tsigla,nga Ndon-Nkoa, tsigla
4. Kangangali, kangangali, eyelkoe,kangangali!
5. Soo, man-tara e, aya dama! tsan, tsan!
6. O kangali, o kangali!
7. A madzan e! kum,kum,kum!
8. Mendzan me kulu a ma! myan, myan, myan, myan!
9. Za aba ha? kosi, kosi!
10. Zang-Eyenga! Awa!
11. Minkil bemvin etam! Kangali,kanga,ngali,ngali,kangali!
12. Eyon pepa wm angabe!zilyan, leyan, a nna e! Zilyan leyan!
13. Ndele azu nyoli! Myan, myan,azu kode ba benyan,myan, myan!
14. Asu abe a, anyu abe a, beso bengalig! Tindin!
15. Kege e! Selben! Sina antoa ya mbok....
16. Melan nbim fok! annena e, samena,zangba,a nnena e!

R = Refrain
V = Verset

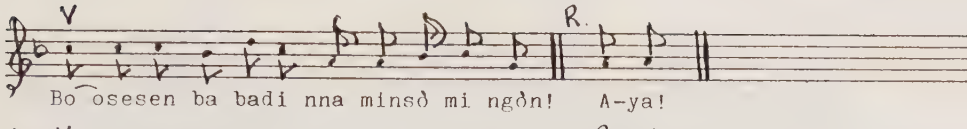
12.


Eyon pepa wom angabe! Zilyan!leyan!A nna e!Zilyan,leyan
Mewol e! Zilyan, leyan!
A nna e,a nna e,a nna e! Zilyan,leyan,a nna e,zilyan,leya
Mewol e! Zilyan, leyan!

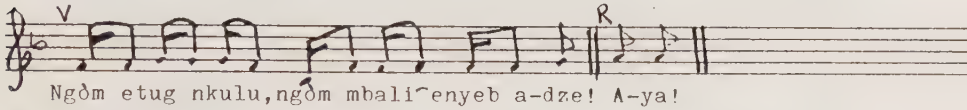
Minkana

V = Voix

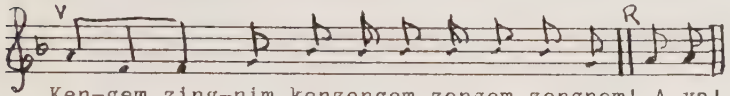
R = Refrain

1. 

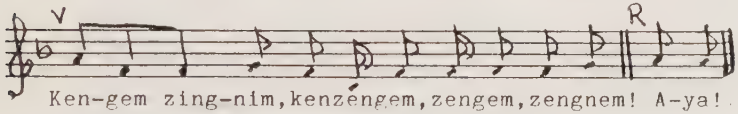
Bo osesen ba badi nna minsò mi ngòn! A-ya!



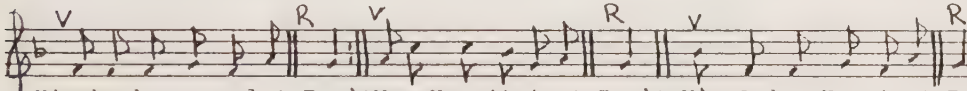
Ngòm etug nkulu,ngòm mbali enyeb a-dze! A-ya!



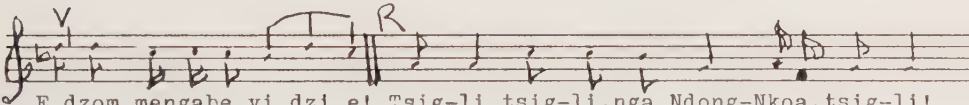
Ken-gem zing-nim,kenzengem,zengem,zengnem! A-ya!



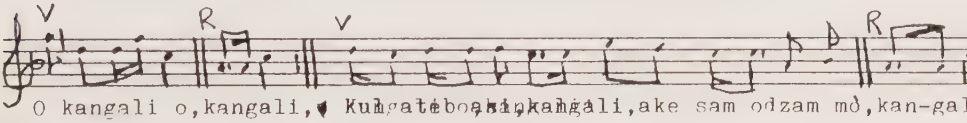
Ken-gem zing-nim,kenzengem,zengem,zengnem! A-ya!

2. 

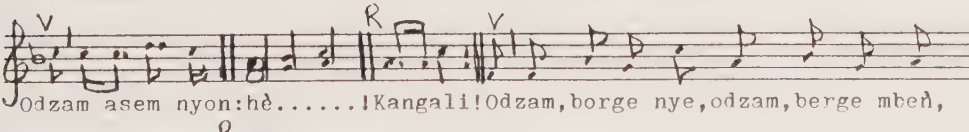
Y'wabe-ba ye nala! Tsañ!Mam Nseg'Ayina! Tsañ! Mòn Ondoa Ngayina! Ts

3. 

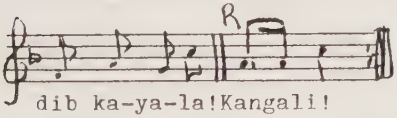
E dzom mengabe yi dzi e! Tsig-li,tsig-li,nga Ndong-Nkoa,tsig-li!

5. 

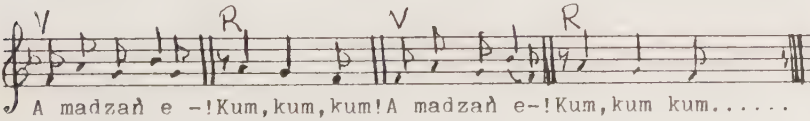
O kangali o,kangali, Kuŋgate boa kangali,ake sam odzam mò,kan-gal



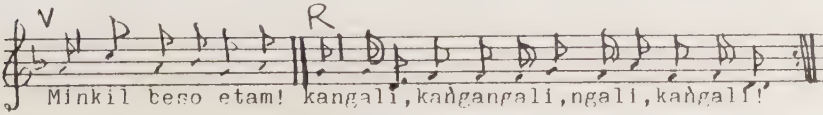
Odzam asem nyon:hè.....!Kangali!Odzam,borge nye,odzam,berge mbeñ,



dib ka-ya-la!Kangali!

7. 

A madzañ e -!Kum,kum,kum!A madzañ e-!Kum,kum kum.....

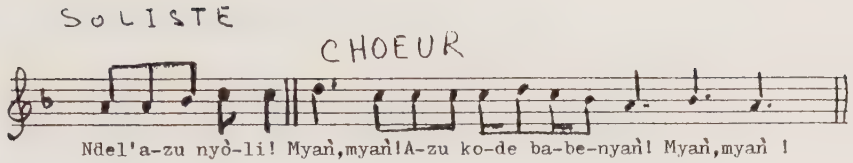
. 

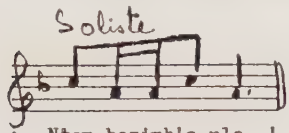
Minkil beso etam! kangali,kaŋgangali,ngali,kaŋgali!

.

Mesin me Odzam

Ndelo nzu nyòli





R e f r a i n.

1. Ntom bezimb'a nlo !

2. Ngal ebed' e- tul ! R e f r a i n.

3. Okeǹ edzòm'e-bog ! R e f r a i n.

A Madzaŋ e

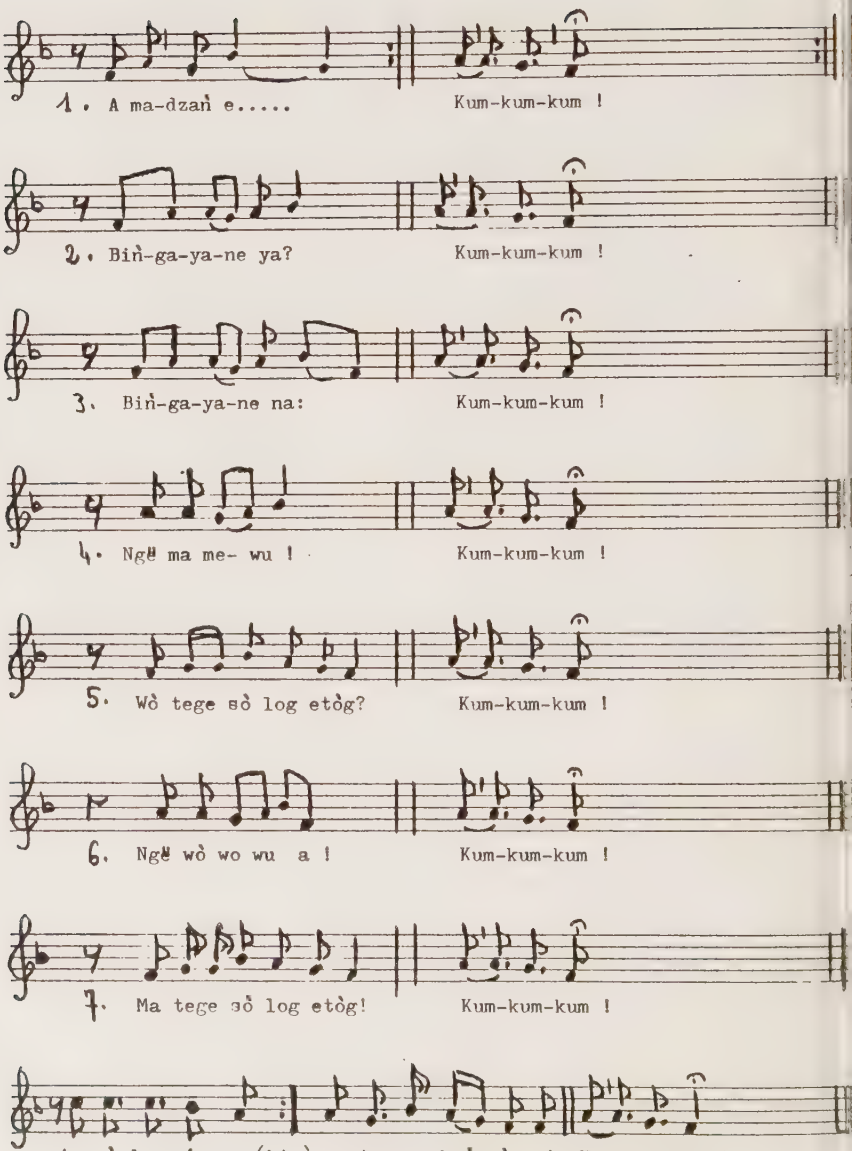

1. A ma-dzaŋ e.....
Kum-kum-kum !
2. Biŋ-ga-ya-ne ya?
Kum-kum-kum !
3. Biŋ-ga-ya-ne na:
Kum-kum-kum !
4. Ngɛ̈ ma me- wu !
Kum-kum-kum !
5. Wɔ̀ tege sɔ̀ log etɔ̀g?
Kum-kum-kum !
6. Ngɛ̈ wɔ̀ wo wu a !
Kum-kum-kum !
7. Ma tege sɔ̀ log etɔ̀g!
Kum-kum-kum !
A-sɔŋ dam y'a-nyu(bis) a-nto-ya mbaŋ-zɔ̀g a!
Kum-kum-kum !
A-kol dam ya zut (bis) anto- y'a-tin zɔ̀g a!
Kum-kum-kum !

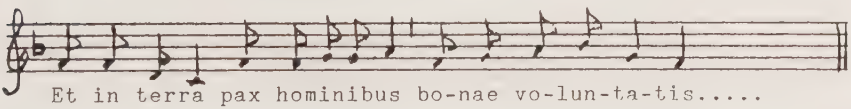
Schéma de la Messe Sainte-Anne:

En principe, c'est la voix du soprano qui détient la mélodie-type, provenant soit du "Nkana", soit du "Mfolo-Mon", soit d'une source mélodique europeenne. Les autres voix accompagnent la plupart du temps en contrepoint, en tierces parallèles ou à l'unison.

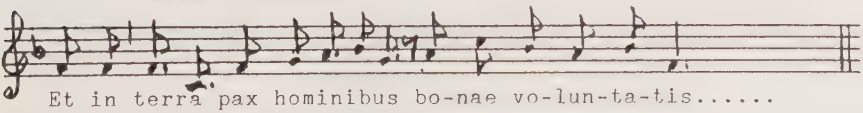
1) Le Kyrie eleison a été inspiré de la mélodie-type du "Mfolo-Mon": "Ye mene Biloa"; son développement est davantage inspiré de la deuxième partie mélodique du "Nkana": "Melan Mbim fok" et de son refrain: voir la feuille Annexe avec notes.

2) Le Gloria in excelsis Deo: Son intonation est sur la mélodie de la troisième Messe de Henri Du Mont, sur le sixième ton (Gaschy,p.150), dont la gamme et le caractère syllabique cadrent bien avec la Messe Ste.Anne.
D'ailleurs la comparaison de la mélodie des deux Messes dans le "Et in terra pax hominibus bonae voluntatis" est intéressante:

Messe Henri Dumont:

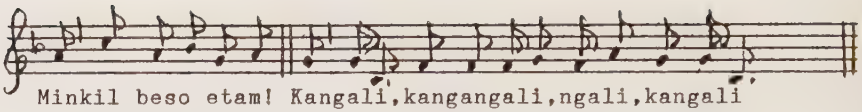


Messe Sainte Anne:



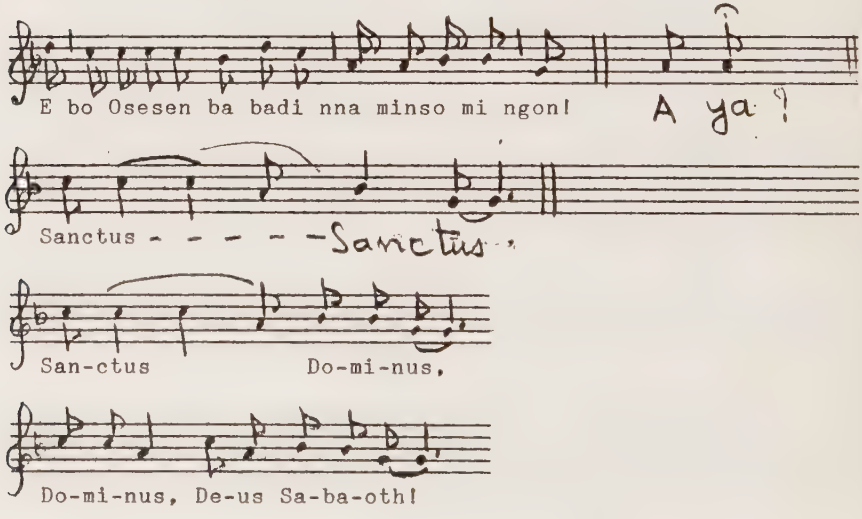
La suite de la Messe Sainte-Anne se fait alors dans une espèce de dialogue opéré entre le soprano et le choeur des trois autres voix. Le soprano revient encore sur la mélodie et la forme de la berceuse de "Ye mene Biloa":

II.

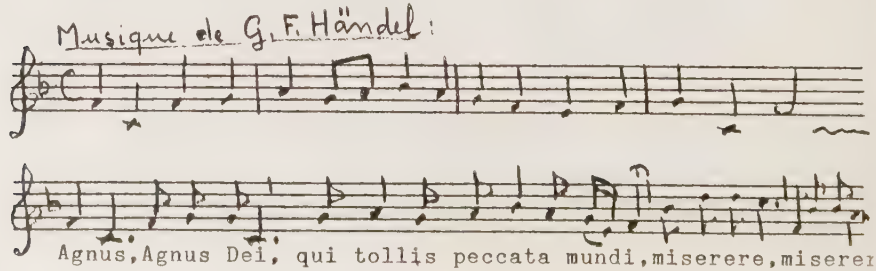


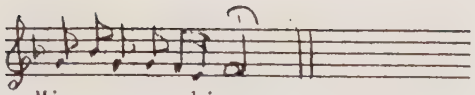
12. _____

3) Le Sanctus: sa mélodie a été construite sur l'air du "Nkana": "E bo Osesen ba badi nna minso mi ngon"; l'Hosanna se développe sur l'air du coda du même "Nkana" (voir la feuille annexe):



4) L'Agnus Dei: L'air avait été travaillé sur la mélodie du début de cette pièce de Georg Friedrich Händel:





Miserere nobis. . . .

Cette pièce de Händel, je la jouais très souvent sur l'harmonium pendant mon séjour au Grand-Séminaire de Yaoundé et son air m'est resté dans la mémoire.

5) Instruments d'accompagnement: 1"Nkul, 1"Mbe",1"Nken", 1"Nyas",4"Bilan".

La prédominance des instruments rythmiques est fort remarquable. Même si le "Nkul" est ici présent, il ne "parle" pas, il rythme le chant, tout comme le reste des instruments. Cependant chaque instrument conserve son caractère propre soit dans l'éclat du timbre, soit dans le marquage du rythme. Les "Bilan" (cornes) surtout, par leurs quatre hauteurs de sons différents, forment une espèce de quattuor melodico-rythmico-ostinato. Le rythme simple ou bien le rythme de base est surtout observé par les instruments aux moyens plus réduits, tels que le "Nken" (double-cloche) et le "Nyas" (maracasse en rotin avec des grains dessèchés). Le "Nkul" et le "Mbe", aux possibilités rythmiques infinies, évoluent de mille et de mille manières, créant chaque fois une nouvelle situation rythmique, une improvisation sans fin, un polyrythme continu.

A cause de son caractère spécial, l'Agnus Dei, se chantant lentement et d'une façon très expressive, se chante "A capella".

6) Danse et gestes.- En 1964, quand la Messe Sainte-Anne fut composée, la danse à l'église était encore inimaginable, les gestes traditionnels encore moins. Notre liturgie était encore trop empreinte de gravité et d'austérité romaines. C'est peu à peu que l'assistance osa frapper des mains, pour marquer le rythme des nouveaux cantiques. Cependant,

à partir de 1965-66, tout allait partir relativement vite. Le père Engelbert Mveng, jésuite, Docteur en histoire et Africaniste très célèbre en Europe, comme en Afrique, installa à Yaoundé un Atelier d'art religieux africain. Le travail commença immédiatement. Avec le concours compétant aussi bien que dévoué des Soeurs Marie-Léonie et Blandine (Congregation locale des "Filles de Marie"), diplomées de la Haute-Couture, il se mit à produire des ornements sacrés de toutes sortes, entièrement dessinés de sa main. Les commandes vinrent de toutes les paroisses des environs: chasubles, aubes, tuniques pour les enfants de choeur, gangs et tuniques pour les chorales. La chorale de la Cathédrale de Yaoundé fit sa commande de tuniques avec une croix d'ébène. Notre chorale Saint-Kisito de Mvog-Mbi fit la sienne avec tuniques et gangs: une centaine de membres

On peut dire, sans crainte de se tromper, qu'à partir de 1967 la liturgie devenait peu à peu camerounaise. En effet, les grands moments de la danse liturgique sont: l'entrée processionnelle (chorale, enfants de choeur et célébrant) au son des "Mendzan"; ensuite la procession des offrandes pendant l'offertoire: une partie de la chorale apporte processionnellement des offrandes à l'autel, en dansant; puis la danse finale avec la procession de sortie. Lors de la première Gommunion des enfants, la cérémonie de l'offrande des cierges à l'autel pendant l'offertoire se fait aussi en dansant. Figurez-vous de deux à trois cents enfants pour une telle cérémonie. C'est une danse qui est forcément apprise et qui, par sa discrétion, invite plutôt au recueillement.

Quant aux gestes liturgiques, ce sont plutôt des attitudes de l'âme de l'homme camerounais dans les différentes attitudes de la prière: l'imploration du pardon ou de la pitié (Kyrie eleison et Agnus Dei): L'Assemblée des fidèles lève les deux bras vers le ciel, les femmes et les enfants agitent les mains, les paumes tournées vers le ciel, tandis que les

hommes restent simplement bras étendus vers le ciel.

Le geste d'adoration et de louange peut se faire de la même manière que pour l'imploration; mais l'expression du visage devient plus joyeux. On peut aussi l'exprimer par des battements des mains (Omnes gentes, plaudite manibus, jubilate. Deo in voce exsultationis= Dominica septima post Pentecosten).

Pendant la récitation de "Notre Père", durant la première partie, qui s'adresse à Dieu lui-même pour lui-même, les mains et les yeux restent tendus vers le ciel; dès qu'on arrive à la deuxieme partie de demandes qui nous regardent, les bras et les yeux se baissent et restent en position de demandeur humble.

En conclusion, si les gestes sont si faciles à suivre pour toute l'assemblee des fidèles, c'est parce qu'ils ne sont que l'expression naturelle de l'âme de l'homme africain et camerounais. En revanche, la danse sacrée doit être enseignée et contrôlée. Car, si l'homme africain est l'homme de la danse et l'homme du rythme, il ne va pas de soi que cette danse et ce rythme soient toujours exprimés d'une façon édifiante, qui invite au recueillement.

Chapitre V: Conclusions et Perspectives d'avenir.-

Avant d'en arriver aux perspectives d'avenir, il est bon de faire d'abord le point, pour mieux se situer par rapport au passé et faire en même temps l'état du présent. Les chapîtres précédents amènent naturellement à faire certaines remarques, qui s'imposent et à tirer quelques conclusions.

I) Le point.- L'histoire a souvent attribué à une seule personne le fruit d'un travail de toute une équipe. C'est ainsi qu'on a longtemps cru que le Pentateuque était le travail de Moïse; que les 150 psaumes bibliques avaient pour seul auteur le roi David; que la réforme du chant grégorien était le seul mérite de Saint Grégoire. La même histoire cependant a reconnu avec raison le rôle de premier plan joué par tel ou tel personnage dans un domaine quelconque. C'est avec raison, par exemple, qu'elle attribue la paternité de la séquence grégorienne à Notker Balbulus et celle de la prose liturgique à son successeur Notker Labeo, tous les deux, moines du couvent de Saint-Gall, en Suisse (206).

S'il faut faire le point sur la musique liturgique du Cameroun durant la première moitié du travail missionnaire, il n'y a pas de doute que Monseigneur François-Xavier Vogt doit être cité en tout premier lieu. Sa personnalité propre sa longue expérience africaine, sa grande foi et piété personnelles, tout cela a avantageusement concouru à la grande prospérité du travail missionnaire dont il était l'instigateur.

a) Sa personnalité propre.- Monseigneur François-Xavier Vogt était Alsacien d'origine et il parlait parfaitement l'allemand et le français. Il se servit habilement de ces deux langues pour mettre sur pied un petit livre de cantiques choisis de part et d'autre et traduits ensuite en "Ewondo".

b) Sa longue expérience africaine.- Monseigneur François-Xavier Vogt avait déjà travaillé longtemps comme Evêque à Bagamoyo, en Afrique Orientale, avant d'être nommé pour le Cameroun en 1922. Jusqu'en 1943, année de sa mort, il aura parcouru, à pieds, à cheval, en pousse-pousse, en motocyclette, en voiture, tout le vaste territoire de Yaoundé et des environs. Partout, il était reçu à la "mode camerounaise" à la "mode Beti", c'est-à-dire, avec les chants et les danses, avec le "Nkul" et les "Mimbè". Il avait été impressionné par les long récits et les chants du "Mbom-Mvet". Il n'avait pas manqué de découvrir le rôle éducatif, pédagogique et psychologique du "Mbom-Mvet" auprès de la société des Beti. C'est pourquoi il lancera son appel dans tout son diocèse pour inviter les "Bebom be Mvet" à travailler sur des thèmes bibliques, afin de les rendre populaires. C'est un appel qui restera sans suite. Je ne peux que supposer les causes de cet échec. L'appel avait été lancé dans l'introduction du "Livret des Cantiques Ewondo", dont la parution eut lieu en 1936. Combien de "Bebom be Mvet" en ont vraiment pris connaissance. Quand même ils en auraient eu vent, qui les aurait aidé ou intéressé à poursuivre cette nouvelle voie? Car les sujets célébrés et chantés par eux sont depuis toujours des sujets pris dans la vie de la société: la naissance le mariage, la guerre, la fête, la danse, etc. A cette époque-là, la connaissance biblique n'était pas encore aussi avancée chez les "Beti", et d'ailleurs la plupart des "Bebom be Mvet" étaient encore païens. Et c'est le cas de citer le proverbe connu: "Nemo dat quod non habet".

c) Sa grande foi et sa piété personnelles.- En sa qualité de chef d'une très importante jurdiction ecclésiastique, il a fait preuve de qualités morales exceptionnelles, inspirées et soutenues par une foi et une piété solides. Pour pouvoir organiser son diocèse, tel qu'il l'avait fait, il fallait être un véritable tacticien et un stratège avisé, tel un général d'armée, qui a su minutieusement élaborer à l'avance

pour ses soldats, un plan de combat qui l'a conduit finalement à la victoire. Pour tant, il n'a rien inventé par rapport aux institutions missionnaires, qu'il avait trouvées dès son arrivée au Cameroun en 1923. Car, les stations de plusieurs Missions, plusieurs écoles, de nombreux "Sixa" existaient déjà depuis le temps des Missionnaires Pallotins Allemands, qui avaient été contraints d'abandonner l'oeuvre qu'ils avaient si difficilement mise en place. Même s'il a le mérite personnel d'avoir créé, contre l'avis de la majorité de ses Pères, l'oeuvre des Séminaires pour préparer les vocations sacerdotales des jeunes Camerounais, et plus tard l'oeuvre des Frères et des Soeurs du pays ("Filles de Marie") c'est moins les oeuvres ou les réalisations, qu'il faut davantage admirer, que l'esprit même qui devait les animer sans cesse. Car les autres juridictions Apostoliques des territoires missionnaires d'Afrique bénéficiaient bien des mêmes institutions; mais, les résultats obtenus restaient bien maîgres par rapport à ceux du Cameroun. Les témoignages d'admiration venaient de tous côtés de la part des Evêques voisins (citation, R. Ducercle,p.163) (207).

Les cérémonies des dimanches et des fêtes, toujours très soigneusement préparées, ne paraissaient jamais trop longues pour ces chrétiens avides, qu'ils étaient, d'entendre la parole de Dieu, de prier et de chanter les louanges de Dieu. Nous avons vu le soin avec lequel se préparaient les offices: Les chrétiens se confessaient très nombreux, les enfants des écoles et les femmes des "Sixa" préparaient les chants et les enfants de choeurs s'entraînaient pour les cérémonies de l'autel. Ainsi la célébration des dimanches et fêtes est une véritable assemblée, réunissant régulièrement les différents membres de sa grande et nombreuse famille pour prier et chanter ensemble d'une seule voix.

2) La musique, le chant et la danse dans la vie traditionnelle "Beti".- Ce n'est pas l'évangélisation apportée par les Missionnaires européens qui a donné aux "Beti" le goût de chanter. Loin de là. En effet, l'homme traditionnel "Beti" chante pour célébrer la naissance d'un enfant, il chante et danse pendant la célébration des fêtes de famille et du clan, il chante pendant le travail, soit en équipe, soit individuellement, il chante pendant ses promenades solitaires, il chante pendant les jeux; il célèbre la danse mortuaire de l'"Esani" et celle de guerre.

3) Le chant liturgique des "Beti" de 1901 a 1965 environ.-

En tout premier lieu, je citerai le chant grégorien, ensuite le chant cantillé et enfin les mélodies européennes.

a).- Le chant grégorien.- Le "Beti" n'a jamais eu de difficultés insurmontables, en accueillant chez lui le chant grégorien. Car la structure modale, le diatonisme, l'homophonie, son caractère mystique, sa forme psalmodique, tout cela fait que le chant grégorien se rapproche étrangement de la mélodie et des caractéristiques du chant classique des "Beti". La parole joue un rôle au moins égal, sinon principal, par rapport à la mélodie, tant dans la musique des "Beti" que dans le chant grégorien.

La récitation commune des prières, à l'église comme au village est une véritable mise en valeur de la forme traditionnelle de dialogue qui intervenait à des moments solennels de certaines cérémonies, où la répétition des mêmes formules de phrases ne faisait que revenir. Cette récitation des prières diffère de la forme "recto tono" des Lectures de l'"Officium divinum" ou de la Messe, dans lesquelles les trois formes (Initium, Medium et Finis) se confondent toutes

en une seule ligne mélodique dans le sens horizontal. Cette forme "recto tono" satisfait bien aux exigences toniques de la langue latine. Cette forme de récitation des prières communes des "Beti" diffère aussi des prières récitatives du culte musulman dans lesquelles la mélodie ne tient aucun compte des accents toniques des mots et des syllabes: "...nimmt die Rezitation keine Rücksicht auf die durch die Sprache bedingten Wortbetonungen und Silbendehnungen" (208). Bien que la mélodie des deux premiers chants d'entrée (entre le soliste d'abord et ensuite entre le soliste et le reste de l'assemblée) soit construite sur deux tons, espacés d'une grande seconde, d'une part, et sur trois tons, espacés d'une grande seconde et d'une petite tierce, d'autre part: le fameux "la ilah illa' llah": Il n'y a pas d'autre Dieu en dehors de Dieu; ces tons de la mélodie ne respectent pas nécessairement les tons des mots, comme cela est de règle dans la musique des "Beti". Par contre la récitation commune des prières par les "Beti" se fait sur les trois tons de la langue, espacés tous les trois d'une même petite tierce. Ce qui souligne la différence entre cette forme de récitation et la façon ordinaire de parler, c'est que celle-là est obligée de respecter la tonique initiale du début jusqu'à la fin, de manière que la petite tierce, en l'espace de laquelle évoluent les accents toniques des mots, reste toujours invariable.

Aucun rythme n'est strictement imposé pour la récitation des prières communes ou des questions de catéchisme: le tempo est plus ou moins rapide, selon la quantité et la qualité des personnes qui composent l'assemblée, formant ainsi un véritable "Choeur parle" (Sprechchor).

Nous savons déjà, par ailleurs, combien le chant grégorien avait pris terrain dans les chrétientés catholiques du pays "Beti". Ce n'était, certes, pas le même chant grégorien que les moines des monastères bénédictins de Solesmes, en France,

ou d'Engelberg, en Suisse, exécutent avec une espèce de perfection. Cependant, tous les témoignages des visiteurs étrangers étaient unanimes pour reconnaître l'extraordinaire vocation de ce pays à chanter le chant grégorien. Si dans chaque Mission se célébrait déjà chaque matin une grand- messe en plain-chant, la messe chantée du dimanche étant comme le point culminant de la célébration, avec une participation beaucoup plus importante de chrétiens, on peut toutefois citer certains noms plus célèbres, où le chant était particulièrement impressionnant. Ce sont ces grandes stations missionaires, qui donneront plus tard naissance à d'autres nouvelles Missions: Mvolye, Minlaba, Akono, Efok, Mva, Nlong, Omvan, Nkol-Avolo, Oveng, Nkilzok, Etudi, Saa, Tala et tant d'autres. Le répertoire était partout très fourni: l'Asperges me, le Vidi aquam, l'Ordinaire des Messes suivantes: Lux et origo, Kyrie fons bonitatis, De Angelis, Cum jubilo, Alme Pater, Orbis factor, les deux Kyrie, le Sanctus et l'Agnus Dei de la Messe XVII (dimanches de l'Avent et du Carême). A tout cela, il faut ajouter le Credo I, le Credo II et surtout le Credo III et dans les années comprises entre 1950 et 1967 viendra s'ajouter le Credo IV. Les trois Messes de Henri du Mont étaient aussi connues de toutes les anciennes Missions et se chantaient les jours des grandes fêtes. D'autre part, pendant le Salut au Très Saint Sacrement se chantaient habituellement: 1 motet d'exposition du Saint Sacrement (O salutaris Hostia, Ave verum ou l'un ou l'autre des motets indiqués dans les "Cantiques Ewondo"), 1 motet a la Sainte Vierge Marie, 1 motet a Saint Joseph, ensuite intervient le chant du "Tantum ergo", sur l'une ou l'autre des melodies des "Cantiques Ewondo", et enfin le chant final en Ewondo, choisi selon la fête du jour.

Les répertoires des Séminaires d'Akono, d'Otele et de Mvolye sont encore beaucoup plus fournis et de très loin, pour la bien simple raison que, dans les Séminaires, les livres de chants abondent et que les Séminaristes chantent,

non plus par simple mémoire, comme c'est le cas dans les Missions, mais parce qu'ils savent lire les notes. C'est pourquoi leur chant est, techniquement pris, comparable à celui de n'importe quel autre Séminaire, même d'Europe, où le chant grégorien est scrupuleusement enseigné.

Ceci dit, je me permets maintenat de faire quelques petites remarques au Pere X. Seumois sur son exposé sur l'Adaptation de l'art africain dans le culte, paru dans le périodique "C.I.P.A" de 1957 (209). Le Père X.Seumois déclare:
"Le chant grégorien, tel qu'il est exécuté dans l'immense majorité des églises surpeuplées de l'Afrique Noire, n'est pas beau. Il n éveille pas le sens du beau parce que:
- il est monotone et toujours le même. Il est excessivement difficile d'enseigner un répertoire suffisamment varié de mélodies grégoriennes aux foules de nos chrétiens qui n'ont, pour les rètenir, d'autre secours que la mémoire. Les prêtres s'estiment heureux lorsqu'ils parviennent à leur apprendre la VIIIeme du Kyriale (Missa de Angelis). C'est donc toujours cette VIIIeme messe que chantent nos chrétiens, tous les dimanches et tous les jours de fêtes. A la longue c'est bien monotone, routinier, usé. Il ne faut donc pas s'étonner que le chant de la messe parle si peu à la sensibilité des Noirs.
- Il est impossible de les faire chanter juste, malgré les répétitions fréquentes, à fortiori est-il impossible de demander que soient observées les nuances élémentaires qui sont comme l'âme de la mélodie et en font la beauté. La gamme des modes musicaux africains n'est pas la même que celle des modes grégoriens. Aussi la masse des fidèles est comme physiquement incapable d'exécuter certains intervalles ou certaines suites de tons que l'on rencontre dans les neumes grégoriens, pour la bonne raison qu'ils sont inconnus et prohibés dans leur musique ancestrale....."

Un connaisseur de l'Eglise du Cameroun doit être littéralement surpris en lisant cette déclaration du Père X.Seumois. Ce qui étonne encore davantage, c'est que ces pages ont été

écrites en 1957, date à laquelle sont supposés connus de la presse internationale, ou tout du moins de l'information catholique internationale, des évènements religieux importants survenus au Cameroun, et dont l'écho a dépassé le seul cadre du pays intéressé. Je n'en citerai que les plus importants:

I) le sacre de Monseigneur Pierre Bonneau, à Douala, en 1947, évènement qui se produisait pour la toute première fois sur le sol camerounais, et qui avait attiré des centaines de chrétiens de tous les côtés du pays. Les chants étaient assurés par la chorale du Grand-Séminaire de Mvolye. L'Ordinaire de la messe était chanté par tous les fidèles rassemblés: c'était le "Lux et Origo" pascal, car, s'était le "Quasi modo".

2) Les fêtes organisées à Yaounde à l'occasion de l'Année Mariale, en 1954, qui réuni des centaines de milliers de fidèles. A la messe de l'ouverture de ces festivités, le 8 décembre, à la fête de l'Immaculée-Conception, le "Cum Jubilo" était magnifiquement chanté par cette immense foule de fidèles, ainsi que le "Credo" III.

3) Les cérémonies coup sur coup des sacres des tout premiers évêques camerounais: Monseigneur Paul Etoga, le 30 novembre 1955, à Yaounde, et Monseigneur Thomas Mongo, le 26 février 1956, à Douala, par le Cardinal Tisserant, alors doyen du Sacré-Collège, venu expressement de Rome pour cette cérémonie. Les évêques venus des pays voisins et tous les journalistes, venus du monde entier, étaient unanimes pour reconnaître que le Cameroun chrétien sait chanter le grégorien.

4) Si le Père X. Seumois avait pris connaissance du livre du Père Roger Dussercle, paru en 1954 "Du Kilima-Ndjaro au Cameroun", il aurait certainement changé ou modifié profondément son jugement sur le chant grégorien dans les chrétientes africaines.

L'erreur du Père X.Seumois, c'est de n'avoir pas su distinguer les deux styles qui se retrouvent dans les musiques africaines et qui se rencontrent diversement dans des éthnies données: le style arabe et le style bantu. Le premier est très fortement marqué par les caractéristiques de la musique arabe, s'étendant de l'Afrique du Nord jusque dans les autres pays islamisés, se trouvant sous le Sahara, en passant par le Nord-Cameroun et par la République Centre Africaine. Le deuxieme est le style traditionnel, comprenant surtout les pays du groupe bantu auquel appartiennent les Beti. Le célèbre ethonologue, Professeur Gerhard Kubik, en a fait une interessante étude, avec cartographie à l'appui. Il est malheureusement regrettable de constater, du moins dans les exemples cités concernant le Cameroun, que l'auteur ne se soit arrêté qu'à des tribus considérées comme isolées, alors qu'elles font partie d'un grand ensemble éthnique, possédant les memes caractéristiques musicales. C'est ainsi qu'on peut lire sous la partie III, réservée pour le Cameroun: (210).

« Ethnie » « Tonsystem » .....

---

7. Eton 7
↓
heptatonique

---

13. Sanaga 5
↓
pentatonique

Les Sanaga sont une partie des Beti qui se sont installés sur les bords du grand fleuve Sanaga dont ils ont pris le nom, alors que le reste des tribus Beti avait continué sa route vers le sud du pays. Ce sont les Eton, les Ewondo, les Mvele, les Bene. Mais le Professeur Gerhard Kubik ne mentionne dans son étude que la seule tribu Eton. Est-ce a cause de l'importance numérique de cette tribu par rapport aux autres, qu'il l'a fait? Ou tout simplement à cause du grand intérêt que presente l'énorme bagage musical traditionnel des Eton? Car non seulement ils sont célèbres par

leur "Mesin" (211), mais aussi par le jeu et la danse des Mendzan, qui venaient tant animer les fêtes publiques du temps de la colonisation. Les noms de certains chefs Eton sont restés célèbres surtout à cause de leurs groupes de Mendzan et leurs danseurs. On peut citer par exemple Tsana Mana, François Tsana, Paul Zolan, Simon Abe, Elum-Zobo, Simon Bituna-Mana, Ateba-Ebe, Simon Etaba, Zoa Puda-Ngono... Quant au système tonal des Beti, nous avons déjà vu plus haut qu'il est très varié: il va de 2 tons à 7 tons. C'est pourquoi le Beti n'est nullement gêné par la gamme ou par le mode du chant grégorien, pour la bonne raison qu'il y trouve, bien au contraire, beaucoup d'éléments de ressemblance.

b) Les premiers essais d'adaptation liturgique.-Encore une fois se vérifiera ici l'affinité du chant grégorien avec le chant des Beti. L'Abbé Frédéric Essomba est le tout premier Camerounais à avoir essayé d'adapter le chant liturgique au niveau des Camerounais. Sa "Messe" en langue Ewondo comprend 16 parties, comme nous l'indique le tableau (212). Elles ont été toutes inspirées du grégorien. La prédominance du mode lydien est écrasante (13 fois), alors que le mode dorien, ainsi que le mode phrygien ne viennent qu'une seule fois, chacun (213). Parmi les formes choisies par l'Abbé Frédéric Essomba, le Répons bref arrive 4 fois, la forme litanique 2 fois et toutes les autres formes 1 fois, chacune. Le style choisi est le style syllabique, à la manière des proses grégoriennes. J'ai appelé cette Messe de l'Abbé Frédéric Essomba "Messe des Ecoliers", parce qu'elle avait été composée pour les Ecoliers de l'Ecole Saint-Joseph de Mvolyé en l'année 1943.

Dix années plus tard, l'Abbé Jean-Baptiste Ama compose une Messe en langue française pour les Petits-Séminaristes de Mva. Cette Messe comprend 17 parties de 17 mélodies différentes. Comme par hasard, le mode lydien revient 13 fois (comme pour la Messe des Ecoliers), mais on constate la présence du mode dorien 2 fois, le mode hyperphrygien 1 fois

Au regard de ces deux Messes, il est interessant de voir combien le repertoire gregorien s'est enrichi en 10 ans. Car la Messe des Seminaristes est nettement plus variee et plus fournie, d'une part, en même temps qu'elle temoigne d'une très grande culture musicale de la part de son auteur, d'autre part.

c) Les mélodies occidentales chantées en langue ewondo.-

Le grand souci pastoral de Monseigneur François-Xavier Vogt était non seulement de catechiser et de baptiser, mais aussi de maintenir les convertis dans la foi de l'Eglise. Après avoir remarque la facilité du peuple Beti à chanter les mélodies étrangères, il reunit en un seul Recueil les cantiques religieux allemands et français de toute l'annee et de toutes les grandes fêtes liturgiques. Le principal but recherché était de suivre la coutume de l'Eglise, de louer Dieu par des cantiques de louange, suivant les recommandations des Apôtres (214). Le deuxième but, c'est l'edification personnelle, en faisant du chant une prière personnelle. Aussi a-t-il donne aux catechistes des conseils sévères de pédagogie: le catéchiste doit d'abord lui-même bien connaître son cantique; il doit bien comprendre les paroles; il doit bien posséder la mélodie, afin d'éviter de se tromper et d'enseigner des erreurs aux fideles (215).
Si le chant grégorien était davantage à l'honneur dans les Séminaires, dans les Noviciats, dans les Ecoles et dans les Sixa, dans les villages, par contre, ce sont les cantiques Ewondo qui avaient le dessus. Alors que le chant grégorien n'était destiné qu'au culte liturgique de la messe, du Salut au Saint-Sacrement ou à une toute autre cérémonie religieuse présidée par un prêtre, le cantique Ewondo, lui, était d'un usage plus modeste et plus général. C'est en effet le cantique Ewondo qui accompagne l'action du Catéchiste au milieu de ses chrétiens, comme nous le voyons bien dans cette longue citation:

"Le catéchiste demeure au village indigène et vit au milieu de son petit troupeau. Sa demeure ne se distingue guère de celles des autres, sauf qu'elle s'élève tout à côté de l'humble case chapelle ou il réunit ses élèves et ou le Père célèbre la messe lors de ses tournées. Chaque matin et chaque soir, à l'appel du tam-tam (Nkul) ou d'une barredefer qui tient lieu de cloche, il convoque chrétiens et catéchumènes pour la récitation des prières. Celles-ci terminées, les chrétiens se retirent et les catéchumènes restent pour la leçon de catéchisme. Quand le village est trop éloigné de la Mission et que les fidèles ne peuvent assister à la messe à chaque dimanche, le catéchiste les réunit dans la case-chapelle. Sous sa direction, prières, cantiques doctrine, composent un office qui, sans être bien liturgique, s'efforce de suppléer à la grand'messe de la Mission lointaine à laquelle tout le monde s'unit de coeur et d'intention."(216).

Ce que le Père Le Faucheur ne dit pas ici, c'est que le catéchiste est également présent, en l'absence du prêtre, pour assister les agonisants et pour présider à l'enterrement des morts en récitant des prières et en chantant des cantiques.

R e g r e t s.-

1) Le tout premier regret, c'est l'absence des instruments locaux de musique dans l'église. Pendant plus de soixante ans, le seul instrument autorisé à accompagner le chant pendant les cérémonies religieuses était l'harmonium ou rarement un orgue électronique (Cathédrale de Douala, Cathédrale de Mbalmayo et Cathédrale de Yaoundé). Rien de très étonnant à cela, puisque le chant d'église en somme n'était que le chant grégorien ou les cantiques Ewondo, qui n'étaient que des mélodies européennes, chantées sur des textes traduits en Ewondo.

2) Le deuxième regret, c'est que l'accompagnement à l'église avec les instruments traditionnels se fasse au mépris de la tradition. En effet, si le Nkul y fait son apparition, ce n'est plus en tant que "président" de cérémonie, avec un "message" précis à livrer aux auditeurs, mais tout simplement réduit au rang d'instrument "accompagnateur" et rythmisant, qui ne diffère des autres que par son timbre particulier. Même le Mendzan, pourtant si riche en matière mélodique, n'est pas exploité à fond pour obtenir de lui le meilleur de son rendement harmonique, mélodique et rythmique. L'absence des instruments à vent (Ton, Bilan: cornes, trompettes) ainsi que celle des instruments à cordes (Mvet) est frappante. C'est cela qui fait que la différence, que l'on rencontre entre plusieurs orchestres, ne doit son explication, la plupart du temps, qu'à la qualité des joueurs et des instruments, et non à la diversité de ces derniers.

3) Il manque dans les textes traduits des "Cantiques Ewondo" cette élevation et ce souffle poétiques que l'on connaît si souvent dans la musique traditionnelle des "Beti" Il suffit pour cela de nous rappeler le texte de la cérémonie mortuaire de l'Esani, ou celui du Mfolo-Mon, ou du Nkana (217). La raison profonde de ce manque de poésie est que le texte en question n'était que le produit d'une simple traduction, qui manquait naturellement d'inspiration poétique.

4) Il est bien regrettable que la liturgie chrétienne n'ait pas pris le temps nécessaire pour examiner avec toute l'attention possible les cérémonies des funérailles des Beti, l'Esani, afin d'obéir à la consigne du Pape Pie XII aux Missionnaires du monde entier: "Examiner avec bienveillance et quand c'est possible, protéger et encourager tout ce qui, dans les usages et coutumes des peuples, n'est pas indissolublement lié à des erreurs religieuses" (218). La cérémonie et la signification profonde de l'Esani sont le témoignage très frappant de l'idée de survie de l'homme après sa mort, selon la conception des Beti.

5. Les espoirs.-

Il est à esperer que le peuple Beti redecouvrira à nouveau sa musique, que les Missionnaires avaient calomniee pour l'avoir mal connue, après que les Papes, le Concile Vatican II et le temps aient apporte plus de lumière dans les esprits et les coeurs. Certains Missionnaires d'aujourd'hui ne seraient plus prêts à faire chanter les mélodies européennes sur des textes simplement traduits en langue Beti, comme nous avons vu au sujet des Bia bi Nda-Zamba.

Compositions.- L'homme du pays Beti ne devra plus être simplement traducteur d'un texte étranger en sa langue; il doit lui-même composer sa propre musique religieuse. Cette musique devra être évidemment authentiquement tellurique, de façon qu'elle puisse être la façon vraie de s'exprimer des Beti.

Certains genres de musique auront toutefois la préférence, vu le caractère pieux du culte liturgique; ce sont, par exemple, les différentes formes du genre lyrique: Mfolo-Mon, Minkana, qui pourraient très bien traduire les chants solistes et même du choeur. Les chants à refrain des Bikudsi, les chants du travail sont une immense source d'autres compositions. Le genre épique du Mvet, qui est comme le résumé de tous les autres genres musicaux à la fois, est tout indique pour les compositions des grandes solennités et pour des compositions polyphoniques.

Accompagnement.- Nous savons désormais que l'instrument d'accompagnement, par excellence, de la musique Beti, est le Mbè. Cet instrument possède les possibilités rythmiques inépuisables et inégalables. Mais, le Nkul, qui, lui, possède un langage, est unique en son genre pour exprimer les sentiments heureux ou malheureux du Beti. Les Mendzan sont, par contre, les instruments mélodiques irremplaçables. Ceci peut déjà former l'essentiel de l'Orchestre. La méprise et le mal-entendu des temps anciens, jugés aujourd-hui dépassés,

les instruments de musique Beti doivent trouver leur place aussi bien dans le culte liturgique de l'Eglise que dans les célébrations des fêtes traditionnelles du village. Car le Beti, même converti au christianisme, doit toujours rester lui-même. Il devra retrouver son univers naturel culturel tant dans l'église, ou il va prier, que dans le village, ou il vit. Ses oreilles seront certainement plus sensibles au rythme du Mbè, dans l'église, qu'elles ne l'ont été jadis par les accords de l'harmonium, dans l'accompagnement des chants.

Le Nkul est toujours présent dans les moments les plus solennels dans la vie du Beti, tels que l'accueil triomphal des jeunes héros après leur Initiation, ou bien la célébration des jeux de Mesin, qui n'est rien d'autre que la confrontation pacifique de ces mêmes héros pour mesurer leur force physique ou enfin et surtout l'Esani, qui est la célébration funèbre du héros disparu.

Il est donc urgent de nos jours d'adapter le langage du Nkul au nouveau langage chrétien, au culte de la Messe, qui n'est que la célébration de la Mort et de la Résurrection du Christ. Ainsi le Beti se sentira une fois de plus chez lui dans l'église, habitué, comme il l'est déjà, à pleurer au son du Nkul, à danser et à se réjouir au son du Nkul. Le Nkul, instrument très écouté des Beti, est certainement capable de "prier", puisqu'il est doué de langage, de même qu'il fait parfois pleurer, quand il se "lamente" au moment d'un décès d'un membre d'une famille Beti, surtout chez les Eton (le Nkul-Banda). Un chrétien Beti, bien entraîné et bien doué, pénétré du message évangélique, pourrait ainsi jouer un rôle prophétique considérable dans l'Eglise.

LA DANSE ET LES GESTES RITUELS.

L'art est indivisible, l'art est intégral. Pour l'homme africain, le chant, la musique, la poésie sont inséparables. Les trois ensemble célèbrent la parole, en la

sublimant. Ceci s'applique également à l'homme Beti camerounais. En effet, si l'Afrique est la patrie du Chant, elle est aussi celle de la danse. Les danses rituelles y sont très nombreuses: danse lors de l'initiation, danse lors du mariage, danse des funérailles, danse de la récolte, danse guerrière, danse de la nouvelle lune, etc!
Ces danses sont habituellement des actes religieux de tout un peuple. Pour le Beti, la célébration des funérailles, ainsi que les cérémonies du mariage sont entourées d'une très grande solennité à laquelle prennent part toutes les couches de la société: hommes, femmes et enfants.

Les Beti rehaussent l'éclat de ces cérémonies par la participation des instruments rythmiques habituels: le Nkul, le Mbè et d'autres instruments rythmiques, comme des hochets.
La liturgie chrétienne se trouve là devant une culture qui doit nécessairement l'inspirer. Et de même que le Beti est habitué à célébrer par la danse ses fêtes traditionnelles de même on le verrait tout aussi bien participer aux célébrations liturgiques chrétiennes, en y introduisant sa danse qui est, comme on le sait, sa manière à lui d'exprimer ses sentiments intérieurs de douleur (lors des funérailles), de joie (mariage, naissance, initiation), etc.

Le Beti a aussi sa manière à lui d'ajouter le geste à la parole, en s'exprimant; et ces gestes sont d'une telle concision, d'une telle précision, d'une telle signification qu'ils remplacent à eux seuls parfois la parole elle-même. Là aussi, la liturgie trouverait une mine inépuisable de richesses.

Ainsi, au lieu de répéter tout simplement les mêmes gestes séculaires que l'Eglise occidentale a toujours employés et qui pour le Beti ne signifient pas grand'chose, il faudrait, à mon sens, adapter ces gestes aux manières de s'exprimer des Beti lors de la célébration de leurs fêtes traditionnelles.

Le Beti ne sera pas d'ailleurs le premier à pratiquer une danse religieuse dans la célébration liturgique chrétienne. Sans vouloir remonter jusqu'aux temps reculés de l'Ancien Testament ou le Roi David et tout son peuple dansaient devant l'Arche d'Alliance en chantant des cantiques à leur Dieu et Roi, nous avons de nombreux exemples qui nous ont été offerts par le Moyen-Age dans la célébration des Mystères religieux à l'occasion des grandes fêtes liturgiques, telles que Noël, Pâque et Pentecôte. Ainsi réjouissance populaire et prière populaire étaient en somme devenues identiques.

Pour ce qui nous concerne ici, le responsable du chant sacré devra absolument veiller à ce que le caractère pieux et sacré de la cérémonie soit préservé. Dieu est la Beauté par excellence; et c'est par le beau artistique ou autre qu'il faut le louer, chaque peuple, chaque nation, chaque tribu, chaque langue dans les possibilités et les moyen naturels dont il dispose: avec sa danse, avec sa musique, avec ses chants. Les paroles de Saint Thomas d'Aquin, ce grand philosophe et théologien du Moyen-Age , expriment merveilleusement notre pensée:

"Lauda, Sion, Salvatorem,
Lauda Ducem et pastorem
In hymnis et canticis.

Quantum potes, tantum aude:
Quia major omni laude,
Nec laudare sufficis."

Remarques.

1) Bia bi Nda-Zamba, Yaoundé 1936, p.5 et 6.
2) Ce même livret porte trois titres en trois langues différentes:
   - Bia bi Nda-Zamba-
   - Cantiques Ewondo-
   - Cantus diversi-
   Dans les citations, je n'adopterai que le premier, c'est-à-dire, "Bia bi Nda Zamba"
3) Paris 1903. Le titre complet est: "Cantiques de la Jeunesse augmentes d'un choix de motes a l'usage des Paroisses et des Maison d'education, par l'Abbe E. Dubois."
4) Straßbourg 1948. Le titre de ce recueil est aussi double: Recueil de Cantiques du Diocese de Straßbourg. "Straßburger Diözesangesangbuch".
5) Paris 1855. Le titre complet est: "Choix de Cantiques sur des airs nouveaux pour toutes les fetes de l'annee, par le Pere L. Lambillotte.
6) Paris 1929. Le titre est: Theophile Gaschy, Le paroissien des Fideles.
7) Paris 1931. Le titre complet est ainsi: "Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et festis I. vel II. Classis cum cantu gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto..."
8) Bia bi Nda-Zamba, p.132, no.29
9) Bia bi Nda-Zamba, p.131, no.9, sur l'air de "Creator alme siderum", l'hymne des vêpres de l'Avent: Liber Usualis, p.301, Bia bi Nda-Zamba, p.131, no.15 sur la melodie de "Adeste fideles" du temps de Noel: Liber Usualis, p.1571. -Op.cit.p.131, no.23, sur l'air de "Regina caeli": Op. cit. p.283. Op.cit.p. 131, no.25, sur l'air de "O filii et filiae" de Paque: Liber usualis, p.1574.
10) "... On venait de loin recevoir l'évêque en chantant... Cantiques en français, en allemand, en ewondo..." Du Kilima-Ndjaro au Cameroun, p.87

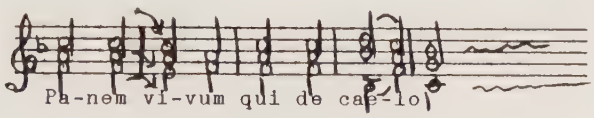
11) Liber Usualis Missae et Officii, p.788

12) Op. cit.p. 1561

13) Idem, p.1560

14) Th. Gaschy, Le paroissien des Fideles, Paris 1929, p.417.

15) Bia bi Nda-Zamba, (Yaounde 1936) p.107:

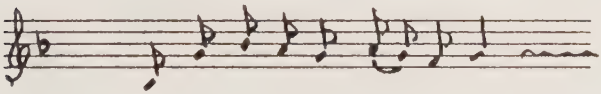


-Th. Gaschy, (Le Paroissien des Fideles, Paris 1929)p.419.

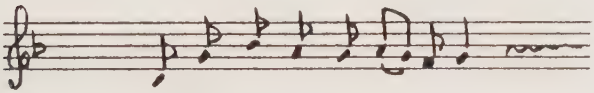
16) Bia bi Nda-Zamba,(Yaounde 1936) p.107.Th.Gaschy p.420

17) Bia bi Nda-Zamba, (Yaounde 1936) p.108.

- Le meme air se retrouve dans un autre motet au Sacre-Coeur de Jesus. Le Paroissien des Fideles (Op.cit.)p.429:



Bia bi Nda-Z.: O cor a-mo-ris vic-ti-ma...



Le Paroissien: Je-su dulcis memo-ri-a .....

18) References des differentes melodies du Tantum ergo du Bia bi Nda-Zamba:

- Bia bi Nda-Zamba p. 109 (I).
- Liber Usualis, p.805.
- "Jubilemus Deo", eine Sammlung deutscher und lateinischer Kirchenlieder zum Gebrauch der deutschen Ordensprovinz der Patres Oblaten der unbefleckten Jungfrau Maria, Regensburg 1927, p.295 no.327.
- Th. Gaschy p.405, Ier chant.

Tantum ergo (musical):

- Bia bi Nda-Zamba, p. 110-111 (111).
- Jubilemus Deo, p.300,no.337.

19) Bia bi Nda-Zamba, presente deux melodies en musiques dont la premiere ne se trouve que dans ce seul Recueil: p. III a 112.
La deuxieme melodie est harmonisee a deux voix a la page 112 du meme Livret, sans mention du compositeur.
- Th. Gaschy, contient la meme melodie harmonisee, mais mentionne l'auteur: G. Ett, p. 439.

20) Bia bi Nda-Zamba, p. 113-114.
- Liber Usualis, p. 1566.
21) Th. Gaschy, p.445.
22) Liber Usualis, p.691.
23) Liber Usualis, p.764
24) Liber Usualis, p.792
25) Liber Usualis, p.1439.
26) Liber Usualis, p.1183.
27) Bia bi Nda-Zamba, p. 114- Liber Usualis, p.1566.
Jubilemus Deo, p.285, no.316. Th.Gaschy, p.447.
28) -Bia bi Nda-Zamba, p.115.- Jubilemus Deo, p.282,no.312
Th.Gaschy, p.444.
29) Liber Usualis, p.282.
30) Liber Usualis, p.283.
31) Liber Usualis, p.283 Bia bi Nda-Zamba, p.115.
32) Liber Usualis, p. cit. p. 283.
33) Bia bi Nda-Zamba, op.cit. p. 116- Liber Usualis, p. 1280
34) Bia bi Nda-Zamba, p.117.
Jubilemus Deo, p.283, no.314.
Th. Gaschy, p.448.
35) Bia bi Nda-Zamba, p.119
Jubilemus Deo, p.284, no.315.
36) Bia bi Nda-Zamba, p. 119- Liber Usualis, p. 1277v.
37) Bia bi Nda-Zamba, p. 119.
38) Bia bi Nda-Zamba, p.120- Liber Usualis, p.1559.
39) Bia bi Nda-Zamba, p.120.
40) Bia bi Nda-Zamba, p.120.
41) Bia bi Nda-Zamba, p. 121- Liber Usualis p.1569-1570
Th-Gaschy, 459-460.

42) Bia bi Nda-Zamba, p.122.
liber Usualis, p. 1571-1572.
Th. Gaschy, p. 461.
43) Bia bi Nda-Zamba, p. 123
Liber Usualis, p. 1560
44) Bia bi Nda-Zamba, p.123.
Liber Usualis, p. 1572-1573.
Th. Gaschy, op.cit., p.462.
45) Bia bi Nda-Zamba, p.124
Liber Usualis, p. 1574-1575
46) Bia bi Nda-Zamba, p.125.
Liber Usualis, p.768.
47) Bia bi Nda-Zamba, p.126.
Liber Usualis, p. 1542.
48) Bia bi Nda-Zamba, p.127.
Liber Usualis, p. 212-223.
Theophile Gaschy, p. 164-165.
49) Bia bi Nda-Zamba, p.127.
Liber Usualis, p.1173.
Theophile Gaschy, p. 465.
50) Bia bi Nda-Zamba, p.128.
La psalmodie se fait sur la melodie du ton rayal dans:
Theodore Gaschy, p.166.
51) Bia bi Nda-Zamba, p.129.
Liber Usualis, p.1553.
52) Bia bi Nda-Zamba, p.130.
Liber Usualis, p.1549.
53) Liber Usualis, p. 1001.
54) A. Scharnagel, Art.Gemeindegesang Abschnitt C., im MGG Bd.4, Sp. 1680 ff.
55) Annales Apostololiques, Neufgranges Mai-Juin 1926, p. 72-73.
56) Roger Dussercle, Du Kilima-Ndjaro au Cameroun, Paris 1954, p. 163.
57) Bia bi Nda-Zamba, no. 30 a 43.
58) Op. cit. no. 44 a 49.
59) Ibidem no. 1 a 7.
60) Liber Usualis, op. cit., p. 14.

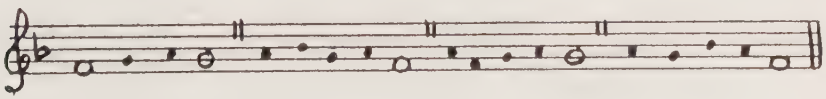
61) Ibidem, p.17.
62) Ibidem, p. 35 et ss.
63) Ibidem, p. 38.
64) Ibidem, p.44.
65) Ibidem, p. 58 et ss.
66) Ibidem, p. 62 et 64
67) Pere P. Moullin, in: Annales des Peres du Saint-Esprit, Paris (octobre) 1930.
68) K. Müller, S. V. D., Die Welt-Mission der Kirche, Aschaffenburg 1960, p. 84.
69) Le nouveau Cure de la Cathedrale de Yaounde, en 1963, voulut supprimer cette messe de 5 heures du matin, qui lui semblait un peu trop tot, essuya une tres vive et energique protestation, dont l'echo alla jusqu'a l'Archeveque, qui finit par trancher pour le maintien de cette messe, qui rappelle encore les plus beaux jours de l'Eglise missionnaire au Cameroun.
70) Pere R. Dussercle, p. 161 et ss.
71) Sonderabdruck aus der "Kolonialen Rundschau". Heft 2 (Februar) Berlin 1914, p.71.
72) Op. cit., p.72.
73) Op. cit., p. 74.
74) "Singen! Der Unterricht soll die musikalische und die Sangesfreudigkeit der Schüler entwickeln und ihnen die Kenntnis einer Anzahl Lieder übermitteln." Schlunk, Martin: Die Schulen für die Eingeborene, Hamburg 1914, p.12.
75) C'est ici l'un des nombreux petits differents quant aux methodes, existant entre l'autorite administrative coloniale et l'autorite religieuse missionnaire en place.
76) Straßburger Diözesangesangbuch, Straßburg 1948, p.232, no. 90.
77) Gotteslob, Katholisches Gebet-und Gesangbuch, Trier 1975, p.219, no. 145.
78) Straßburger Diözesangesangbuch, Anhang III., p.264.
79) Les Missionnaires avaient repris la vieille coutume existante depuis longtemps deja dans l'Eglise ancienne d'enseigner le chant a la communaute reunie quelques minutes pour preparer la messe. Nous le voyons chez August Scharnagel, p. 1680 ss.

80) Sonderabdruck aus der "Kolonialen Rundschau", Heft 2, Berlin 1914, p. 75 et suivantes.
81) J.-B. Obama, Les reussites du chant gregorien au Cameroun, in: La Revue Musicale sur la Musique Sacree, Paris 1958, p. 259
82) Sonderabdruck aus der "Kolonialen Rundschau", p.75 et 76
83) Pere R. Dussercle, p. 131
84) Ibidem, p. 132.
85) Ibidem, p. 155.
86) La Mission de Nkol-Nkumu a beneficie longtemps des sevices multiples que l'ex-Frere, Gregoire Mebada, lui rendait: Chant, menuserie.
87) P.R. Dussercle, p. 121.
88) Ibidem, p. 85-86.
89) Ibidem, p. 112-113.
90) Ibidem, p. 113.
91) Ibidem, p. 112.
92) Ibidem, p. 101 "...
93) Ibidem, p. 101.
94) Liber Usualis, p. 275 a 276.
95) Voir la note 44).
96) Liber Usualis, p.44
97) Th. Gaschy, p. 166; Kölner Gesangbuch 1930, p.749,no.262
98) Clemens Blume, Thesaurus Hymnologicus I.Liepzig 1908, p.223.
99) Voir la note 94), la note 106.
100) Sonderabdruck aus der "Kolonialen Rundschau", Heft 8, Berlin August 1912, p. 475.
101) Bia bi Nda-Zamba, p. 109; Liber Usualis, p.805.
102) Liber Usualis, p.36.
103) Ibidem, p. 732.
104) Voir la note 13.
105) Repertorium hymnologicum, no. 13682; Th. Gaschy, p.457.
106) Voir les notes 94), 99).
107) Liber Usualis, p. 25.
108) Th. Gaschy, p. 446
109) La melodie se chante integralement sous la forme du repons bref, ton pascal: "In manus tuas, Domine...": Liber Usualis, p. 275 a 276.

110) Ibidem, p. 734.
111) Ibidem, p. 20 et p. 129 (Ad Laudes).
112) M.S. Eno Belinga, Litterature et Musique populaires en Afrique Noire, Toulouse 1965, p.54.
113) Liber Usualis, p. 130.
114) Voir la note 43).
115) Liber Usualis, p. 77.
116) Ce Kyrie Firmator sancte figure au no.27 de la liste des pieces qu'il (l'auteur) aimait a chanter et qu'il a fait enregistrer sur une bande magnetique, que je detiens.
117) Knaurs Weltgeschichte der Musik, München 1968. Art. Sequenzen, p.96.
118) Liber Usualis, p.85.
119) Ch. Jos. Besnier, Manuel de chants tres complet, Tournai 1939, p. 310.
120) Ibidem, p.387.
121) Ibidem, voir les notes 119) et 120).
122) Liber Usualis, p.792, le verset alleluiatique: "Caro mea vere est cibus, et sanguis meus vere est potus...";- Op. cit., p.796: Evangelium secundum Joannem (6,I ss.).
123) Voir la note 113).
124) Liber Usualis, p.130.
125) Liber Usualis, p. 59.
126) Liber Usualis, p.2: le texte du Credo.
127) Th. Gaschy, p.433, 5e chant.
128) Ch. Jos. Besnier, p.277.
129) Liber Usualis, p. 1186: le dernier verset de "Dies irae, dies illa .
130) Voir aussi la note 114).
131) Ch. Jos. Besnier, p. 423.
132) Ch. Jos. Besnier, p. 306.
133) Voir la note 119).
134) Ch. Jos. Besnier, p. 310 et p. 306.
135) Liber Usualis, p. 350: Resp. 6.:"... Quia quem caeli capere non poterant, tuo gremio contulisti".
136) Evangelium secundum Lucam, 1,6 ss.
137) Liber Usualis, p. 6.
138) Ibidem, p. 1561.
139) Ibidem, p. 349: ex sermone Sancti Leonis Papae: "Virgo

regia Davidicae stirpis elegitur, quae sacro gravidanda foetu, divinam humanamque prolem prius conciperet mente, quam corpore".

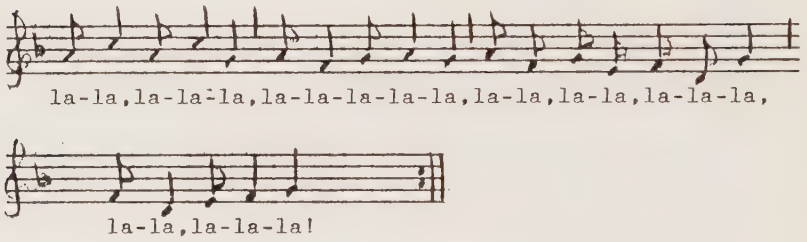
140) Liber Usualis, p. 235,243,248, 253 et 275.
141) Th. Gaschy, 428.
142) Ch. Jos. Besnier, p. 352.
143) P.R. Dussercle, p.144.
144) Ab. J. Obama, Les reussites du chant gregorien au Cameroun, in La Revue Musicale, Paris 1958, p. 260-263.
145) Bia bi Nda-Zamba, p. 64, no.40.
146) Ab.J. Obama, p. 261.
147) Ibidem, p. 261.
148) Cette transcription originale de Monsieur J-Obama semble malheureusement perdue aujourd'hui; tous les efforts faits pour la retrouver sont restes vains.
149) Pendant mon sejour au Petit-Seminaire d'Akono 1945, ses collegues l'appelaient familierement "Job", surnom issu de la fusion de ses deux noms abreges: J.Ob. Dela la denomination de sa piece: Prairie jobienne.
150) Voir les trois exemples de berceuses Beti.
151) Voir la liste de quelques Minkana Beti
152) Voir le Mfolo. "Ye mene Biloa, nga Atang'na Ntsama..."
153) Voir la feuille des Minkana:



154) Liber Usualis, p. 1409.
155) Pour ce qui concerne le Cameroun, il a fallu attendre l'experience du Grand-Seminaire d'Otele en 1958 pour entendre
156) les premiers coups du Tam-Tam dans les eglises.
157) Annales des Peres du Saint-Esprit.
158) Les paroles se marient tres bien avec la melodie, qui est issue des tons des paroles: l'une des principales caracteristiques de la musique des Beti.
159) Evangelium secundum Lucam, 1,10.

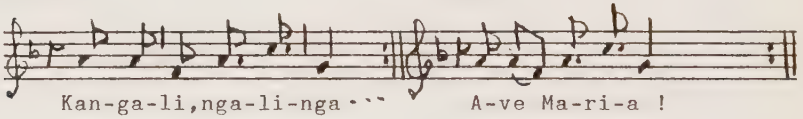
160) Liber Usualis, p. 1095: Verset alleluiatique:"...Virgo Deum et hominem genuit: pacem Deus redidit, in se reconcilians ima summis.

161)



Nkana Chant

162)

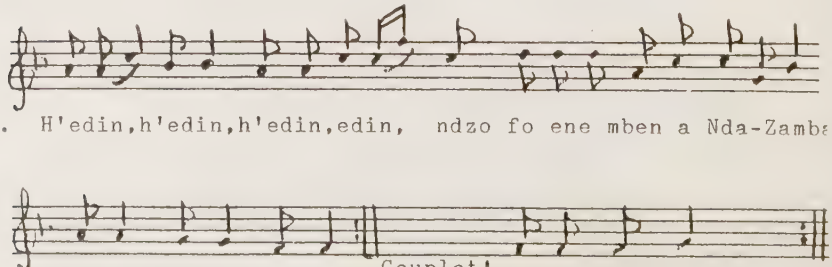


La mélodie du "Nkana" est restée telle quelle.

Refrain:

163)

Ici encore, la mélodie traditionnelle a été intégralement respectée:



164) La Revue Musicale, Paris 1958, p. 248.

165) Ab. Pie-Claude Ngumu, Besalmen a Nkobo Ewondo, Yaounde 1963 pp.33, 73, 76, 77.

166) Allusion faite aux melodies du Bia bi Nda-Zamba.

167) Ab. P. CI. Ngumu, p. 5,6,7,8. Toutes les cinq premieres melodies sont d'allure gregorienne.

168) Une etude plus detaillee est faite sur ces instruments de musique dans le prochain chapitre.

169) Ces deux documents me sont malheureusement restes introuvables.

170) A.R. Sastre, Le Sacre et la musique negro-africaine, in: La Revue Musicale, Paris 1958, p.237: "En effet, de nombreux chants africains s'apparentent au plain-chant par leur contour melodique, leur tonalite ou leur rythme libre".

171) Ibidem, p. 237: "De meme pour la tonalite, la melodie negro-africaine se signale-t-elle souvent comme le plain-chant, par l'absence des notes sensibles aux cadences..."

172) Le sens esoterique de ces instruments restera toujours mysterieux dans ces musees, qui ne sont pas leur milieu naturel.

173) Je viens de recevoir de Yaounde une cassette enregistrée de Bikudsi.

174) M.Briault, S.S.Sp., Etudes et scènes africaines: Le Tam-Tam, in: Annales Apostoliques, Lille 1924, p. 60-64.

175) P.H. Nekes, Trommelsprache und Fernruf bei den Jaunde und Duala in Südcameroun, in Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen, Abt. III, Afrikanische Studien, Berlin 1912, p. 4 et 5.

176) Il n'a a pas de doute que la fente longitudinale du "Nkul" a fort impressionne les visiteurs europeens.

177) L'insitance sur cette fente se fera d'autant plus grande qu'il s'agira de distinguer le "Nkul" du "Mbe", qui, lui, est couvert de peau a sa "bouche".

178) P.H. Nekes, p. 9.

179) Ab.Th. Tsala, Moeurs et Coutumes des Ewondo, in: Etudes Camerounaises, Yaounde 1962, no.55: L'Esani, p.106 a III.

180) P.H. Nekes, p. 7.

181) Dans le langage courant, chez les Beti, la voix superieure ou aigue est dite: voix de femme ou voix d'enfant.

182) P.H. Nekes, p. 9.

183) P.H.Nekes, p. 9.

184) Ibidem, p. 11.

185) P. Cl. Ngumu, Les Mendzan des Chanteurs de Yaounde, in "Acta Ethnologica et Linguistica", no.34, Wien 1976, p.72.

186) M.G.G. Sp.
- Riemann, Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, p.1069.
- Dictionnaire de la Musique, Paris 1976, p.1099.

187) R.P. Trilles, Les Pygmees de la foret Equatoriale, Paris 1932, p.354.

188) Th. Tsala, Dictionnaire Ewondo-Francais, Lyon 1958, p.350: voir le mot: Mendzan.

189) P. Cl. Ngumu, p. II et I2.

190) Ibidem, p. 10 et 11.

191) Ibidem, p. 23 et 24.

192) Ibidem, p.33.

193) Ab. Pie-Cl. Ngumu, Maitrise des Chanteurs a la "Croix d'ebene" de Yaounde, Victoria (Cameroun) 1971, p.38.

194) Ab. Pie.-Cl. Ngumu, Besalmen, p. 49 et 50.

195) Liber Usualis, p. 843.

196) M.S. Eno Belinga, Litterature et Musique populaires en Afrique Noire, Paris 1965, p. 137.

197) Bia bi Ewondo a olugu Maria, Yaounde 1957.

198) Ab.Pie.-Cl. Ngumu, Besalmen, Yaounde 1963.

199) Abbia, Revue Culturelle Camerounaise, Yaounde 1961, p.35.

200) La sonorite du bois est beaucoup plus forte que celle des cordes.

201) Bia bi Nda-Zamba, p.6.

202) Efok est une tres importante paroisse de 15.000 chretiens, situee a 47 km. de Yaounde.

203) E. v. Hornbostel, Musik der Panwe, in: G. Tessmann, Die Panwe, Bd 2, Berlin 1913, Abschnitt XX.

204) G. Kubik, Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral- und Ostafrika, Österreiche Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, 254. Band, 4. Abhandlung, Wien 1968, p.12.

205) Cette messe est restee la seule tentative connue de composition polyphonique en langue latine au Cameroun.

206) J-Handschin, Saint-Maurice et Saint-Gall, Suisse 1943.

207) R. Dussercle, p. 163.

208) Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. I, Hamburg 1974, p. 264.

209) P.X. Seumois, L'adaption dans le culte, in: "C.I.P.A.", Bd. II. L'art- La vie, Pro manuscripto, Roma 1957, p. 161 a 162.

210) G. Kubik, p. 12 et 13.

211) Voir Mesin plus haut sur les pages concernant l'usage collectif des Minkul.

212) Voir le tableau schematique de la Messe des Ecoliers de Jean Obama dans sa partie: Titres.

213) Voir le meme tableau dans la colonne: Tons.

214) Voir la Preface des Bia bi Nda- Zamba par Monseigneur Francois-Xavier Vogt.

215) Ibidem.

216) P. Le Faucheur, in Revue des Grands Lacs, février 1947, cite par Roger du Cercle, dans Du Kilima-Ndjaro au Cameroun, p. 121.

217) Voir les pages spéciales réservées aux textes et musique du Mfolo-Mon et des Minkana.

218) Pape Pie XII, Encyclique Evangelii Praecones, Rome citation de J. Obama dans l'article "Les reussites du chant gregorien au Cameroun", in: La Revue Musicale, Paris 1957, p. 261.

B I B L I O G R A P H I E.

I. M a n u e l s d e C h a n t s.

1. Besalmen a Nkobo Ewondo: Abbe Pie-Claude Ngumu. Yaounde 1963.
2. Bia bi Nda-Zamba, Cantiques Ewondo, Yaounde 1936.
3. Cantiques de la Jeunesse: Abbe E. Dubois. Paris 1903.
4. Das Katholische Kirchenlied: Wilhelm Bäumker. Hildesheim 1962.
5. Die Einheit im Katholischen deutschen Kirchenliede, Bd. 1: Gustav Erlemann, Trier 1911.
6. Encyclopedie theologique: publication par l'Abbe Migne, Paris 1867.
7. Jubilemus Deo: Eine Sammlung deutscher und lateinischer Kirchenlieder zum Gebrauch der deutschen Ordensprovinz der Patres Oblaten der unbefleckten Jungfrau Maria. Regensburg 1927.
8. Le Paroissien des Fideles: Theophile Gaschy, Paris 1929.
9. Liber Usualis Missae et Officii cum Cantu Gregoriano. Parisiis 1931.
10. Manuel de chants tres complet: Chanoine Joseph Besnier, Tournai 1939.
11. Recueil de Cantiques du Diocese de Straßburg, Straßburg 1948.
12. Trierer Gesangbuch, Trier 1975.

II. Diverses P u b l i c a t i o n s.

13. ABBIA, Revue Culturelle Camerounaise, Yaounde.
14. Afrikanische Musik, in: Riemann, Sachteil, Mainz 1967, p. 12 - 13.
15. Afrikanische Musik, in: Hans Hickmann, in:MGG,Bd I,Sp, 123 - 132, Kassel 1949 - 1951.

16. Belvianes, Marcel: Sociologie de la Musique, Paris 1951.

17. Blume, Clemens: Thesauri Hymnologici Hymnarium II., Leipzig 1909.

18. Brandel,Rose: The Music of Central Afrika, the Hague 1961.

19. Chauvet, Stephan: Musique Negre, Paris 1929.

20. C. I. P. A. (Centre International de Pastorale Africaine) X.Seumois, Rome 1957.

21. Combarieu,Jules: La Musique et la Magie, Paris 1909.

22. Cone, James: Ich bin der Blues und mein Leben ist ein Spiritual, München 1973.

23. Corbin, Solanges: L'Eglise à la conquête de sa musique, Paris 1960.

24. Couturier, Charles: Mission der Kirche, Frankfurt am Main 1959.

25. Der Kongreß von Nimwegen 1959: Mission und Liturgie.

26. Dussercle, Roger: Du Kilima-Ndjaro au Cameroun, Paris 1954.

27. Eno Belinga: Littérature et musique populaires en Afrique, Paris 1967.

28. Etudes Camerounaises: Revue périodique, Yaoundé.

29. Fellerer, Karl Gustav: Musik im Wandel der Zeiten und Kulturen, Münster 1948.

30. Idem " " : Soziologie der Kirchenmusik, Köln und Opladen 1963.

31. Jean de Valois: Le chant grégorien, Paris 1974.

32. Jungmann, Josef Andreas: Liturgisches Erbe und Pastorale der Gegenwart, Innsbruck 1960.

33. Kriessmann,Alfons: Kleine Kirchenmusikgeschichte, Tübingen 1948.

34. La Revue Musicale: La Musique Africaine, Paris 1972.

35. Leclercq, Jacques: Le jour de l'Homme, Paris 1976.
36. Le Roy Ladurie, Marie: Pâques Africaines, Paris 1965.
37. Le Vine, Victor T.: Le Cameroun, Vol.I, Paris 1970.
38. Marie, Jean-Etienne: Musique Vivante, Paris 1953.
39. Marfurt, Luitfrid: Musik in Afrika, Suisse 1957.
40. Mbiti, John: Religions et Philosophie africaines, Yaoundé 1972.
41. Merant, Adelrich, O.S.B.: Die philosophische-theologische Bildung in den Priesterseminaren Schwarz-Afrikas, Fribourg in der Schweiz 1959.
42. Müller, Karl: Die Welt-Mission der Kirche, Heidelberg 1960.
43. Musicae Sacrae disciplina: Encyclique du Pape Pie XII, Rome 1956.
44. Mveng, Engelbert: Histoire du Cameroun, Paris 1962.
45. Ngumu, Pie-Claude: Les Mendzan des Chanteurs de Yaoundé, Wien 1976.
46. Nketia, J.H. Kwabna: The Music of Afrika, New York 1974.
47. Pepper, Herbert: Anthologie de la vie africaine, Paris.
48. Schaeffner, André: La Musique Noire d'Afrique, in: Larousse 1946
49. Sedes, Jean-Marie: Histoire des Missions Francaises, Paris 1950.
50. Stenzl, Jürg: Repertorium der liturgischen Musikhandschriften, Schweiz 1972.
51. Wagner, Peter: Einführung in die gregorianischen Melodien, Hildesheim 1962.

Curriculum vitae.

Né à Lebeudi,situé à mi-chemin de Yaoundé et d'Okola, de Charles Elu'Mala Nnaṅ'Ndzie et de Clara Nnaṅ'Ola, le vingt octobre 1930,j'ai fait successivement mes Etudes Primaires jusqu'en 1945,à la Mission catholique de Mvolyé,mes Etudes Secondaires au Petit-Séminaire St. Joseph d'Akono,jusqu'en 1950,les études de Philosophie au Grand'Séminaire St.Laurent d'Otélé,jusqu'en 1953, la Théologie catholique,d'abord au Grand'Séminaire St. Laurent de Mvolyé(un an),puis au Scolasticat des Pères du St.-Esprit,à Chevilly-La-Rue,près de Paris,jusqu'en 1958.Je suis reçu au baccalauréat en théologie à la Faculté de Théologie de Paris le 30 juin 1958.Après une interruption de dix ans,période consacrée au ministère sacerdotal à Yaoundé,je reprendrai mes études théologiques à Rome,à l'Université Pontificale Urbaniènne,en 1970.Je serai reçu à l'examen de théologie au "Gradum Prolytatus" (Licence),le 24 juin 1970.

Ordonné prêtre le 10 octobre 1958 au Scolasticat de Chevilly-Larue,après une année d'étude d'orgue à l'Institut Grégorien de Paris(1958-1959),j'ai exercé mon ministère sacerdotal et pastoral,d'abord comme vicaire,à Ebolowa,Yangben et Efok, puis comme curé,à la paroisse St.Kisito de Mvog-Mbi.Chacune de ces étapes sera marquée par la création d'une chorale forte,au moins,de 70 membres.J'ai composé durant ces dix années plus de 100 nouveaux cantiques,chantés en langue,sur les rythmes et mélodies Beti et accompagnés sur les instruments traditionnels des Beti du Cameroun.

Toute ma vie aura été embaumée du délicieux parfum de la musique:

- chantre à l'église de Mvolyé,durant l'Ecole Primaire,
- organiste aux séminaires d'Akono,d'Otélé,de Mvolyé et de Chevilly-Larue
- Ancien élève du Conservatoire de musique de Cologne(1970-73)
- Etudiant en musicologie et éthnologie à l'Université de Cologne(1973-1976),
- Etudiant en musicologie à l'Université de Saarbrücken (1976-1980).Le dernier examen du Doctorat a été passé le 3 novembre 1980.

W e n c e s l a s M b a .